CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

629

noviembre 2002

CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS

AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL

Cuadernos Hispanoamericanos: Avda. Reyes Católicos, 4
28040 Madrid. Teléfs: 91 5838399 - 91 5838400 / 01
Fax: 91 5838310 / 11 / 13
e-mail: Cuadernos.Hispanoamericanos@aeci.es

Imprime: Gráficas VARONA
Polígono «El Montalvo», parcela 49 - 37008 Salamanca

Depósito Legal: M. 3875/1958 - ISSN: 1131-6438 - NIPO: 028-02-003-1

Los índices de la revista pueden consultarse en el HAPI
(Hispanic American Periodical Index), en la MLA Bibliography
y en Internet: www.aeci.es

629 ÍNDICE

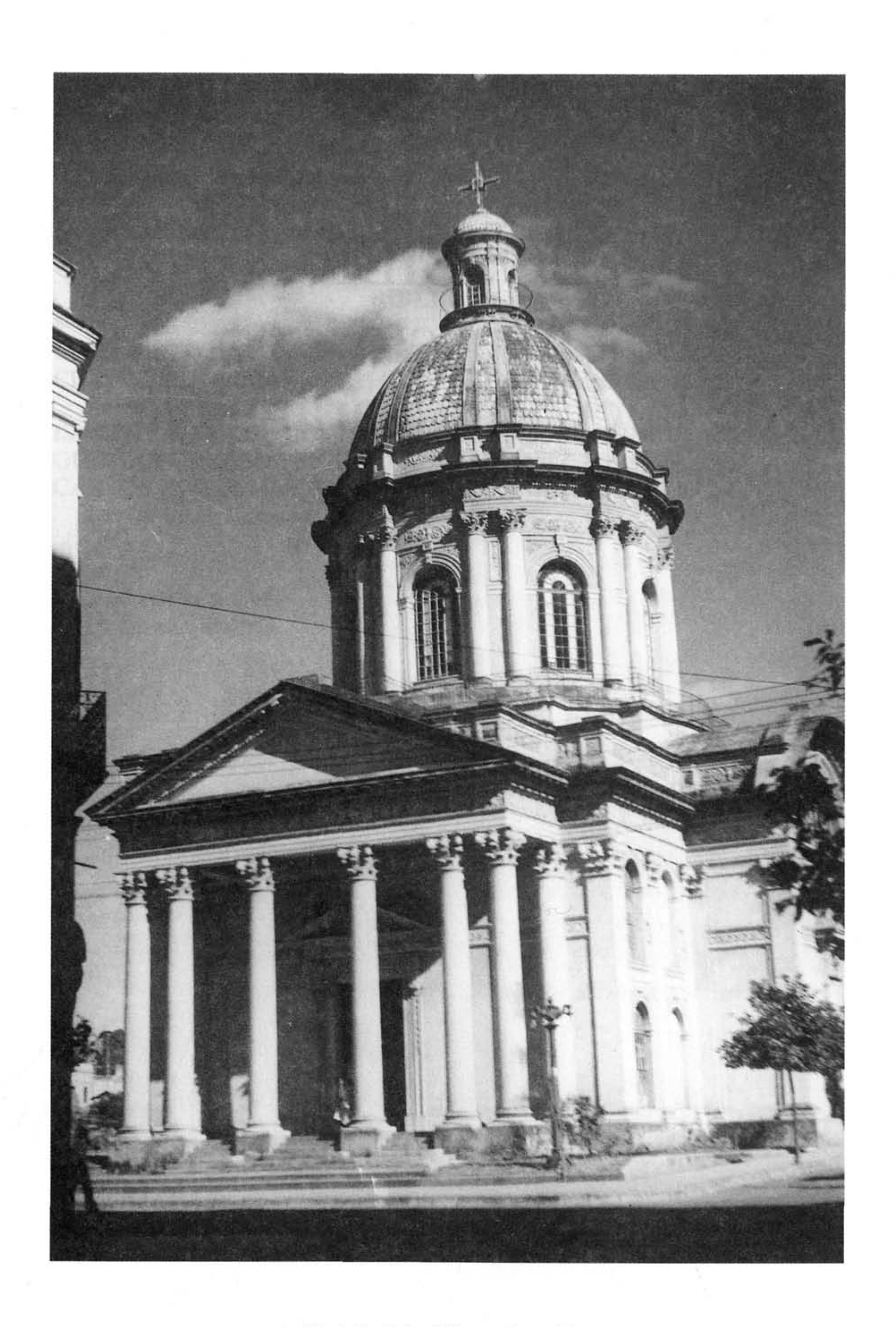
DOSSIER
Aspectos de la cultura paraguaya

PUNTOS DE VISTA

CALLEJERO

BIBLIOTECA

DOSSIER
Aspectos de la cultura paraguaya



Panteón de los Héroes. Asunción

El Paraguay mestizo: lengua y cultura

Rubén Bareiro Saguier

Cada situación de plurilingüismo en el marco de un Estado constituye un caso particular, con su propio funcionamiento y sus características. Pero esas situaciones de proximidad, de convivencias lingüísticas –armoniosas o conflictuales– tienen un punto común: el elemento de la afirmación identitaria.

El bilingüismo paraguayo se confunde con la aparición de la entidad política y cultural llamada Paraguay, provincia colonial de España, desde 1537, año de la fundación de la capital, Asunción, y del encuentro entre colonizadores e indígenas guaraníes; república independiente desde 1811.

Surgida en una zona «periférica», en medio del continente sudamericano, ella constituye lo que yo llamo «colonización marginal». Y ello por razones económicas: la carencia de piedras y metales preciosos, que no atrajo gran afluencia de metropolitanos, y humanas: el acuerdo sellado entre éstos y los indígenas de la región. En cuanto a la llegada de mujeres europeas, ello no se produjo sino bien avanzado el siglo XVI.

Al ver desvanecerse el sueño del Dorado, los conquistadores se convirtieron en colonos, explotando la tierra fértil del lugar mediante el trabajo de los indígenas, a través del sistema de la *encomienda*. La falta de mujeres peninsulares tuvo una consecuencia de suma importancia: el mestizaje generalizado, así como un relativo igualitarismo, generado por un cierto nivelamiento en función de los lazos del parentesco resultante de la mezcla étnica, naturalmente, pero sobre todo de orden cultural.

Esa situación particular se pone de manifiesto a través de la expresión utilizada para denominar al fruto del cruce entre europeo e indígena; como la palabra *mestizo* poseía una connotación peyorativa, se usó la bella metáfora de *mancebo de la tierra*.

La escasa implantación de españoles –ocupados por lo demás en las tareas de la conquista– fue determinante para la conservación y el uso preponderante de la lengua indígena, el guaraní, puesto que la madre india criaba al *mancebo* en su lengua. El guaraní es pues lengua materna, en el sentido propio y figurado de la expresión. La sedentarización, el mestizaje particular de la aislada provincia, en la que el *mancebo* ocupa un sitio de relativa

importancia, su participación en la vida pública, son circunstancias que distinguen el régimen de la provincia del Paraguay del de otras regiones de la colonia española en América. La lengua corriente –el guaraní– es uno de los soportes más sólidos que configuraron la búsqueda temprana de una identidad. Si en 1598 el gobernador Hernandarias de Saavedra dispone que las nuevas Ordenanzas sean pregonadas en guaraní y en castellano y sus copias afichadas en ambas lenguas, se puede constatar no sólo la imposición del idioma aborigen, sino el reconocimiento oficial de su presencia privilegiada, ya a fines del siglo XVI.

Las evocadas circunstancias lingüísticas fueron estimuladas e incentivadas, en el lapso de los tres siglos de colonización, por la experiencia de las misiones, de la orden franciscana primero, y especialmente de la jesuita, posteriormente. Realizadas exclusivamente con los indígenas, las *reducciones* utilizaron únicamente el guaraní como medio de comunicación e instrumento de la cristianización, tarea privilegiada de los evangelizadores. El franciscano Luis de Bolaños hizo la primera traducción del catecismo al guaraní. La orden trabajó en «pueblos de indios», relativamente en contacto con los *mancebos de la tierra*, fundando las primeras misiones e iniciando la utilización del barroco en templos y tallas de gran valor artístico.

Pero han sido las reducciones jesuitas las que realizaron, durante un siglo y medio, una experiencia social, económica y cultural de gran envergadura, que puede ser calificada como una «tentación de utopía» cristiana. Habiendo marcado profundamente la historia de la provincia, sigue siendo un referente de organización colectiva particular. Realizadas en círculo, únicamente con indígenas, las reducciones jesuitas utilizaron sólo el guaraní como lengua de comunicación, traduciendo todas las obras de evangelización a la misma, creando una literatura de servicio. Excelentes lingüistas, trabajaron eficazmente en la materia[1]. El más importante, Antonio Ruiz de Montoya, no sólo se redujo a traducir el catecismo, sino que realizó una obra colosal en guaraní, dotándolo de una gramática y un diccionario, con lo cual se «normalizó» la lengua. Su trabajo de excelente lingüista le fue conduciendo de una inicial desconfianza a un entusiasmo

[1] *Es conocida la reticencia de la Corona a aceptar la utilización de las lenguas indígenas en la evangelización. El Concilio de 1603, reunido en Asunción, sostuvo la importancia de usarlas en la cristianización. Parafraseo contradictoriamente al maestro Claude Hagège, quien* imagina *que «a Dios no le gustaban las lenguas indígenas, porque las mismas eran diabólicas». Los jesuitas lograron convencer al muy católico monarca Felipe II de que la mejor manera de «desdiabolizarlas», era usándolas para enseñarles la doctrina del «Dios verdadero». El rey autorizó por Cédula Real a los misioneros el uso del guaraní para la evangelización, con lo cual se produjo el triunfo de la posición de los «políticos» sobre la de los «teólogos».*

ferviente por el guaraní, como él mismo lo declara: «Treinta años he gastado entre gentiles y con eficaz estudio he rastreado lengua tan copiosa y elegante, que con razón puede competir con las de fama». Fue el animador de la evocada literatura católica en guaraní, con lo cual se demostró que era una lengua «culta y civilizada» –no «inferior», como pretendían sus detractores–, puesto que en ella se podían expresar acabadamente los principios de la doctrina cristiana, los preceptos de la «fe verdadera». Aunque esa literatura se construyó distorsionando los significados, resemantizándolos a fin de evitar «las supersticiones paganas», inclusive «diabólicas», o maquillando aquellos que pudiesen arrojar una sombra de sospecha con respecto a los valores –no solamente religiosos– donde se querían imponer. Es en este dominio –también y especialmente– que se puede hablar de *reducción*. El investigador Bartomeu Meliá (S.J.) lo explica con gran claridad: «Las tres reducciones lingüísticas –escritura, gramática y diccionario– sirven de soporte a la reducción literaria propiamente dicha. La lista de escritores en guaraní de los siglos XVI y XVII, es un claro índice de la reducción de estilos y de temas: catecismos, sermones, rituales y libros de piedad. En su mayor parte traducciones. La letra prestada se resuelve en una literatura prestada».

También los significantes han sufrido presiones y modificaciones; el sistema fonético y la morfosintaxis recibieron improntas de los modelos del castellano. La «dura prueba de las adaptaciones necesarias» comienza a funcionar, ese recurso de la dinámica propia a las lenguas vivas que siempre caracterizó, desde sus inicios, el encuentro castellano-guaraní. Y ello fue recíproco, se produjo –se produce– en una y otra lengua.

De todas maneras, la experiencia jesuita constituyó un éxito, no sólo en el ámbito lingüístico, sino en el de la organización social, en los logros económicos y en los de la cultura. Las imponentes ruinas de los templos y edificios de las misiones, así como las maravillosas esculturas, tallas y pinturas –sin olvidar las obras musicales– que se pudieron conservar son muestras fehacientes del esplendoroso barroco hispano-guaraní que se produjo en el siglo y medio de su presencia en la región.

Cuando se produjo la expulsión de la Orden, en 1767, muchos de los indígenas volvieron a la vida selvática o se instalaron en los pueblos mestizos, mientras que una buena cantidad de ellos emigraron a los centros urbanos, en los que se integraron como artesanos altamente calificados que eran.

Al margen del guaraní misionero, la trayectoria de la lengua elegida como medio de comunicación general por *los mancebos de la tierra*, siguió su evolución en la provincia civil del Paraguay, en contacto con el castellano.

Sin menoscabar la experiencia lingüística de las misiones, es esa lengua de los mestizos, con los aportes hispánicos e indígenas, la que constituye el sistema de lo que se denomina *guaraní paraguayo* y también el del *castellano paraguayo*. El arribeño hispánico incursionó en la lengua indígena, por lógicas razones de comunicación, y con ello fue introduciendo elementos de su propio idioma. En ese intercambio sincrético, lleno de imágenes, se fueron concretando una y otra lengua que, con sus penetraciones, préstamos y aportaciones, conviven en condiciones de *lenguas vivas*. Las estructuras de la una y de la otra se mantienen tal cual, con las naturales predominancias, en función de esferas de utilización «especializada».

Es admirable que el guaraní se haya mantenido con la fuerza que tiene en la sociedad paraguaya, durante casi cinco siglos, sin que jamás haya sido incorporado al sistema de la educación escolar. Pese a su utilización generalizada, sin distinción de grupos o clases sociales, el guaraní no ha podido escapar a ciertas prácticas discriminatorias, sin que sea posible, no obstante, reducir su vigor, ni la fuerza de su evolución.

El censo de 1992 arroja los siguientes porcentajes:

- monolingües en guaraní: 37%
- monolingües en español: 7%
- bilingües: 50%
- otros: 6%

Existe una referencia importante acerca de la utilización generalizada del guaraní por la población paraguaya: no es solamente una lengua hablada por los indígenas (en la actualidad no hay más de 18.000 guaraníes en todo el territorio). Se trata de una lengua de la comunidad mestiza, praticada por el 87% de los cinco millones y medio de habitantes con que cuenta el país. Del 50% de bilingües recensados, un cierto porcentaje –indeterminado– lo son de manera pasiva.

Cabe aclarar, además, que el *guaraní paraguayo* es especialmente derivado del que hablaban los *Mbya*, indígenas que nunca vivieron en las misiones. Existen otras cuatro variantes dialectales de la familia lingüística guaraní, entre las cuales las diferencias son escasas, al punto que se entienden perfectamente quienes las hablan.

Por otro lado, en la Región Occidental o Chaco –especialmente– habitan otros cuatro pueblos indígenas, cuyas lenguas (con numerosas variantes dialectales) son totalmente diferentes y nada tienen que ver con el guaraní (son escasos y en el cuadro integran el 5%, con las lenguas de los inmigrantes). La población indígena no excede de 90.000 almas en su totalidad.

Como la lengua guaraní nunca ha sido admitida en la enseñanza, la impronta de la oralidad la ha marcado. A través de la canción, la poesía ha sido su expresión mayor, juntamente con el teatro o los textos narrativos breves. La cultura guaraní no practicó las artes materiales puesto que, teniendo como creencia religiosa el animismo, la divinidad estaba en todas partes y era impensable, en consecuencia, representarla. Su contribución mayor es la palabra. Se trata de una cultura oral tan vigorosa, que la pieza principal de la literatura fue recogida por el gran etnólogo León Cadogan, a quien los chamanes *mbya* le dictaron, hacia los años 30 y 40. Le «revelaron», luego de haberlo integrado en el «recinto de los fogones», de haberlo iniciado y «nominado» (el nombre, la palabra-alma es el elemento que da origen y simboliza la vida). El texto en cuestión se llama *Ayvu Rapyta (Fundamento de la palabra),* que encierra el «pensamiento del cual no se sabe lo que lo vuelve más admirable, su profundidad propiamente metafísica o la suntuosa belleza del lenguaje que lo dice», tal como el antropólogo Pierre Clastres lo caracteriza acertadamente. Se trata de un hermoso conjunto que contiene la cosmogonía –de una inmensa originalidad– los textos míticos, los heroicos, los rituales, las reglas del comportamiento, los consejos de convivencia e inclusive poemas de amor y canciones de cuna. Junto a este formidable monumento de la cultura inmaterial, existen otras manifestaciones importantes de la misma oratura, la danza y la música.

En 1940, un congreso internacional adoptó un alfabeto lógico y coherente, en el que a cada fonema corresponde un signo gráfico. Esta medida necesaria puso término a la anarquía que reinaba antes en la transcripción. Durante este mismo decenio comenzó a ser enseñado en los cursos de Letras de la Universidad Nacional.

Hacia los años 60, la dictadura lo incorporó, con criterio exclusivamente demagógico y con descarada ambigüedad, a los programas de enseñanza secundaria, dentro de un modelo de transición (utilización con el único objeto de pasar al castellano). La Constitución totalitaria de Stroessner de 1967 estipula con el mismo criterio, que el guaraní es la lengua «nacional», atribuyendo al español el carácter de lengua «oficial».

El vuelco cualitativo se produjo después de la caída de la dictadura (1989). El régimen de transición democrática encaró una reforma educativa, de urgente necesidad, dado el estado lamentable en que se encontraba la educación nacional, desde hacía más de medio siglo. El diagnóstico de estudio y de elaboración del proyecto comenzó en 1991 y culminó en 1994, con los comienzos de su aplicación y considerándolo una política de Estado.

En el ínterin, la nueva Constitución Nacional democrática, adoptada en junio de 1992, declara en su artículo 140 que el Paraguay es un país pluricultural y bilingüe, y consagra, en consecuencia, el carácter oficial del castellano y del guaraní, colocándolos en el mismo nivel.

El artículo 77 estipula la utilización obligatoria de la lengua materna o corriente del educando, en los comienzos del sistema escolar, introduciendo simultánea y progresivamente la enseñanza de la otra lengua oficial. El cuadro legal, establecido al nivel de la ley suprema de la Nación, constituye caso único en Iberoamérica.

El Consejo Asesor de la Reforma Educativa, organismo que elaboró el proyecto, lo concibió adoptando el modelo de mantenimiento: no se estudian las lenguas como simples materias, *se enseña en las lenguas*. El sistema establece el empleo de la «primera lengua» en un 85% en el comienzo de la escolaridad y en un 15%, el de la «segunda lengua». El porcentaje cambia en un 5% anualmente, de manera que al cabo de nueve años –lapso correspondiente a la educación básica– exista un equilibrio de 50% en cada lengua, lo que permitirá formar bilingües coordinados en el espacio de tiempo indicado. Es el desafío de un ideal asumido con convicción.

Desde su puesta en vigencia, la educación bilingüe, después de siete años arroja un balance –provisorio– positivo, según el estudio de una comisión de expertos de diferentes centros científicos, dirigida por investigadores de la Universidad de Harvard.

Entre esos resultados prometedores, es de señalar el incremento notorio de la literatura en guaraní, no sólo la poesía, sino también la narrativa; varias novelas han sido publicadas en estos últimos años, como resultado evidente de la presencia de la lengua en los programas escolares.

Aquí cabe evocar la situación de la literatura paraguaya en castellano. La misma tiene una larga tradición de presencia del guaraní, a través de estratos subterráneos y subrepticios, ya sea en el significante, ya en el significado, que penetran en la escritura en castellano, acordándole un matiz que enriquece esa producción literaria. Lo contrario también acontece con la escritura en guaraní, en función del fenómeno análogo producido en la interrelación entre ambas lenguas, como se apuntó más arriba.

Se puede afirmar que el plan de la reforma adoptada no privilegia ni excluye ninguna de las dos lenguas. Lejos de crear conflictos o reivindicaciones de carácter unilateral, y aún menos autonómicos o separatistas, el mismo armoniza los componentes lingüísticos de una cultura enriquecida por el mestizaje. La reforma se hizo *con* y no *contra* el castellano, lengua que, al mismo nivel que el guaraní, constituye el acervo cultural más preciado de nuestra sociedad. No negamos ni renegamos de ninguna de nues-

tras dos lenguas oficiales. Las consideramos una «riqueza inestimable», no un «problema insoluble».

El plan, en buen funcionamiento, se propone hacer plenamente efectiva la realidad del Paraguay, «país pluricultural y bilingüe», como establece claramente la Constitución. Así es consagrado, por otra parte, un acto de reparación histórica, que tiende a restituir su dignidad a toda la sociedad en su conjunto, asumiendo la condición plural de la cultura, la doble vertiente de su expresión lingüística. En una palabra, se trata de la reafirmación plena de la identidad nacional.





Pareja bailando. Museo del Barro. Asunción

Nuevos rumbos para la literatura paraguaya

Carla Fernandes

De una forma un tanto reductora y en cierta medida paradójica, en estos tiempos de globalización, se perciben dos tendencias en los estudios literarios: una que consiste en establecer el grado de universalización de las literaturas nacionales; la otra alza la especificidad de las mismas a modo de baluarte contra la marea uniformizadora que sumerge nuestro día a día. Además de este planteamiento inherente al contexto en el que nos toca vivir este siglo XXI, la literatura paraguaya arrastra un lastre más antiguo pero que sigue ejerciendo su influjo, por lo menos en la imagen que se tiene de tal literatura en el exterior. Basta con hojear algunas historias de la literatura hispanoamericana, recientes o no, elaboradas en América o en Europa, para encontrarse con los clisés vigentes: la literatura paraguaya no existe; se reduce a dos o tres figuras de novelistas que publicaron sus obras fuera de Paraguay; la literatura paraguaya es «una incógnita». La inexactitud de estas afirmaciones, y el sentimiento de injusticia que pueden generar entre los escritores paraguayos, no nos interesan aquí como fundamentos polémicos sino como alicientes que vienen configurando un nuevo paisaje literario e inaugurando nuevas prácticas, en cuanto a la sistematización crítica de la literatura del presente y del pasado.

Paraguay: algunas páginas en blanco y otras por completar

De un tiempo para acá vienen verificándose cambios sustanciales no sólo en la producción sino también en la difusión y la recepción de la literatura paraguaya. De los años noventa en adelante, varios son los autores que han emprendido una labor de ordenación y sistematización de la producción literaria del país, tanto en su vertiente poética, como narrativa y teatral[1], tanto en guaraní como en español. Tal ordenación o sistematización acaso delate que la suma de obras publicadas progresa sustancialmente y que los

[1] *En estas páginas dejaremos de lado todo lo que tiene que ver con la producción teatral.*

interesados en la cultura paraguaya reconocen la necesidad de escribir la página correspondiente a Paraguay y que quedaba en blanco o incompleta en las historias de la literatura hispanoamericana. Supliendo la ausencia de revistas literarias paraguayas, las antologías, de índole variada, devienen el canal de expresión privilegiado de la nueva labor creativa y crítica que se perfila desde la década de los 90.

Anthony Stanton, en un libro dedicado a la poesía mexicana afirma: «Al incluir y excluir, al adoptar una disposición cronológica, temática o formal –o una mezcla de las tres–, al yuxtaponer y ordenar ciertos textos y al justificar con frecuencia su visión y sus criterios en un prólogo, los antólogos participan activamente en la creación de perspectivas que son fundamentales en la conformación de tradiciones. Se establecen redes de continuidad mediante la reubicación de textos en nuevos conjuntos significativos[2]». Como lo subraya el profesor y crítico inglés: «Se ha reflexionado muy poco sobre la naturaleza y la función de las antologías. En el mundo hispánico, a pesar de que hemos contado con excelentes florilegios, el panorama de la conceptualización es decepcionante[3]». En el contexto paraguayo, llama la atención, primero, el número elevado de obras de creación o de crítica (forzosamente menos numerosas) que llevan en su título la palabra «antología» o que obedecen a tal propósito; luego, la naturaleza misma de esas obras en cuanto género híbrido a la vez literario y metaliterario. Estas constataciones estructuran las dos posturas metodológicas de nuestro trabajo: por una parte, fundándonos en las formulaciones de las distintas antologías presentadas, intentaremos esbozar un cuadro panorámico de la literatura paraguaya actual; por otra parte, en ese inventario –no exhaustivo ya que depende de los criterios de selección de los antologadores o editores– interpolaremos algunos análisis detenidos de obras recién publicadas y que responden a una intención antológica.

El criterio antológico

Sin duda como reacción contra la manera en que dejan parada la literatura paraguaya, varios son los enfoques adoptados en las diferentes antologías o diccionarios de la literatura a los que nos referimos: por género, por épocas, por idioma. Pero la constante es que todas las perspectivas hacen hincapié en las variadas entradas que ofrece el campo literario paraguayo. En

[2] *Anthony Stanton, «Tres antologías: la formulación del canon»,* Inventores de tradición: ensayos sobre poesía mexicana moderna, *México, Fondo de Cultura Económica, 1998, p. 22.*

[3] Ibid., *p. 12.*

las obras que tratan de ser lo más objetivas e imparciales, confluyen el pasado y el presente así como los dos universos de creación, español y guaraní, tan reiteradamente presentados como dicotómicos, cuando no opuestos.

La clasificación razonada de las obras publicadas –prueba de un interés renovado por la difusión de la producción literaria pasada y actual– conlleva la práctica de por sí significativa de la publicación de antologías. Éstas revisten los aspectos más variados tanto por su contenido como por sus autores, individuales o colectivos. Podemos rubricar obras antológicas de índole muy diversa, cuyas características principales mencionamos a continuación.

1. Las antologías que se inscriben en la corriente de difusión de la historia literaria del país. Comprenden un planteamiento diacrónico de historia literaria –aunque breve a veces–, la lista de los escritores con reseñas bibliográficas que incluyen las obras del autor y los trabajos de la crítica sobre él[4], y los textos seleccionados, en el mismo volumen o en un volumen aparte[5].
2. Otra modalidad es la que junta la historia literaria, la selección antológica, el diccionario y el artículo. Se encuentran así reunidos en un solo volumen textos de índole diferente y publicados en soportes distintos. La perspectiva que preside tal obra es a la vez diacrónica y sincrónica[6].
3. Las antologías promovidas por las editoriales, conciernen en general a la obra de autores considerados como clásicos. La práctica es muy frecuente en poesía. Equivale a una actualización (a menudo póstuma) del autor poniendo al alcance del público una parte de su obra (seleccionada)[7].

[4] *Se suelen mencionar también los cuentos o poemas del escritor al que se dedica la reseña, publicados en otras antologías. Éstas representan una posibilidad suplementaria de dar a conocer al autor y la obra.*

[5] Breve antología de la literatura paraguaya, *Teresa Méndez Faith, Asunción, El Lector, 1994, 329 p. (Antología preparada junto con un* Breve diccionario de la literatura paraguaya).

Poesía paraguaya de ayer y de hoy, *Tomo I, Teresa Méndez Faith, Asunción, Intercontinental, 1995, 363 p.*

Breve antología de la literatura paraguaya, *Teresa Méndez Faith, Asunción, El Lector, 2da. Edición, 1996, 333 p. (Antología preparada junto con un* Breve diccionario de la literatura paraguaya, *2ª. edición aumentada y corregida, Asunción, El Lector, 1996, 287 p.).*

Poesía paraguaya de ayer y de hoy, *Tomo II, Teresa Méndez Faith, Asunción, Intercontinental, 1997, 424 p.*

Teresa Méndez Faith emprende una constante labor de actualización de la antología y del diccionario que se han convertido en obras de referencia.

[6] *Se trata de una obra colectiva de reciente publicación:* Poesías del Paraguay. Antologías desde sus orígenes, *Asunción, Distribuidora Aram, 2001, 799 p.*

[7] *Abundan los ejemplos. Sólo citaremos dos que nos parecen significativos en la medida en que las antologías preceden a la publicación de las obra completas: Manuel Ortiz Guerrero,* Antología poética: 1915-1933, *Asunción, El Lector, 1996, 183 p, y Josefina Plá,* Antología poética (1927-1977), *Asunción, Ediciones Cabildo, s.f., 97 p.*

4. Las antologías individuales cuya responsabilidad parece correr a cargo del propio autor. Citaremos algunos nombres que nos parecen significativos sea por la actualidad de las antologías, sea porque éstas actualizan una obra que se viene publicando desde hace varias décadas: Susy Delgado[8], Renée Ferrer[9], J. Rauskin[10], Elsa Wiezzel[11]. En este caso también, a menudo la selección precede a la publicación de la obra completa. Entre las más recientes, nos detendremos en *Antología primeriza* de Susy Delgado porque proporciona el material para una edición crítica y muestra cómo la antología supera la mera selección y se convierte asimismo en planteamiento genético de la obra poética.

El entronque entre creación y crítica, patente en las antologías, se debe al hecho de que el escritor paraguayo desempeña otro oficio más (profesor, periodista, diplomático) y siempre es su propio agente literario. O sea que, por una parte, no sólo los autores producen obras de ficción sino que desempeñan una labor crítica muy a menudo relacionada con el sitio que ocupa su creación en el contexto paraguayo y con el sitio de la creación paraguaya en un contexto global. Por otra parte, la tradición de las antologías también se justifica al no existir una revista específicamente literaria de larga duración. Los suplementos culturales de los diarios suplen tal carencia, en particular hoy día el diario *Noticias*, en el que se publican artículos que, en algunos casos, pasan a las páginas de los diccionarios o antologías antes mencionados.

Sin embargo, la antología es selección por antonomasia, selección de autores y de textos, y eso pese a la probidad intelectual con la que se realiza. Infiere, por lo tanto, el riesgo de una fragmentación a ultranza, de modificaciones o «relecturas» de la producción pasada o presente y el estancamiento o aislacionismo en una historia literaria nacional a la que se van agregando capítulos cada año, como prueba de que la literatura paraguaya

[8] *Susy Delgado,* Antología primeriza, *Asunción, Arandurã Editorial, 2001, 279 p.*

[9] *Publicó primero una compilación representativa de su creación poética a lo largo de treinta años,* La voz que me fue dada (Poesía 1965-1995), *Asunción, Editorial Don Bosco, 1996, 173 p. y luego,* Poesía completa hasta el año 2000 *(con un estudio crítico de Thomas R. Franz), Asunción, Arandurã Editorial, 2000, 576 p.*

[10] *J. A. Rauskin,* Poemas viejos, *Asunción, Arandurã Editorial, 2001, 186 p. Esta edición antológica ha sido seguida por la publicación de un poemario nuevo:* Andamio para distraídos, *Asunción, Arandurã Editorial, 2001, 44 p.*

[11] *Elsa Wiezzel,* Antología poética, *Asunción, Escuela Técnica Salesiana, 1982, 681 p. Hace ahora veinte años esta antología ya reunía treinta años de poesía de una autora que sigue escribiendo y publicando su obra. Entre los últimos poemarios está* Canto libertario, *Asunción, Imprenta Salesiana, 1997, 49 p.*

también existe. De eso ya no cabe duda y tampoco de que no es una incógnita[12]. La afirmación de esta existencia y de esta identidad pasa por la elaboración y el cultivo de los diferentes tipos de antologías que acabamos de nombrar. Este género metaliterario está conquistando, en el panorama histórico-crítico de las letras paraguayas, un espacio colindante con las diferentes generaciones, promociones o décadas en las que se suele organizar cronológicamente la literatura paraguaya. De hecho, también está influyendo en los enfoques adoptados tradicionalmente, ya que las obras antológicas colectivas tratan de ordenar o eludir la larga nómina de autores, focalizándose en criterios como el género, el sexo, el idioma[13].

Pasamos ahora a interesarnos por las antologías como recopilaciones colectivas representativas de algunas tendencias generales de la literatura paraguaya de los años 90 hasta ahora. Los autores seleccionados permiten vislumbrar que están produciendo y publicando actualmente varias promociones: la del 40, 50, 60, etc. que se suelen presentar por separado en los estudios literarios. En prosa en particular, las obras presentan rasgos comunes que se difunden en un haz de significaciones literarias que las configuran como conjunto.

La prosa actual: del pasado al presente

En la producción actual, llama la atención la concomitancia de varias vetas literarias. La novela se dedica a la evocación del presente o bien a la pintura del pasado histórico.

[12] *Dejan constancia de ello, además de las ya citadas, publicaciones como:* Poésie paraguayenne du xxème siècle, *Rubén Bareiro Saguier, Carlos Villagra Marsal, edición bilingüe, Ediciones Patiño, 1990.* Narrativa paraguaya (1980-1990), *Guido Rodríguez Alcalá y María Elena Villagra, Asunción, Editorial Don Bosco, 1992, 150 p.* Antología de la literatura infanto-juvenil paraguaya. La poesía, la narrativa, el teatro, mitos, leyendas, casos, cuentos, adivinanzas, talleres, *María Luisa Artecona de Thompson, Asunción, Centro Editorial Paraguayo, 1992, 413 p.* Poetisas del Paraguay (Voces de hoy), *Miguel A. Fernández, Renée Ferrer, Madrid, Torremozas, 1992, 95 p.* First light. An Anthology of Paraguayan Writers, *Edited, translated, critical introduction by Susan Smith Nash, The University of Oklahoma, C.C.P.A., The Arkansas Review, 1998.* Narrativa paraguaya de ayer y de hoy, *Teresa Méndez Faith, Asunción, Tomo I, Tomo II, 1999* Narradoras paraguayas, Antología, *Guido Rodríguez Alcalá y José Vicente Peiró (eds.), Asunción, Expolibro, 1999, 245 p.* Poésie guarani, *Rubén Bareiro Saguier, Carlos Villagra Marsal, ed. trilingüe (español, guaraní, francés), Ediciones Patiño, 2000. (En este inventario, el criterio de ordenación es cronológico. Los títulos preceden a los nombres de los autores de las antologías porque la alternancia entre géneros, idiomas y sitios de publicación, nos parecen ser indicaciones también significativas).*

[13] *Las historias de la literatura más recientes también responden a este criterio que permite incluir las orientaciones actuales y más llamativas, después del panorama histórico desde la colonia hasta los años 1980. Por ejemplo la obra de Hugo Rodríguez-Alcalá y Dirma Pardo Carugati,* Historia de la literatura paraguaya, *Asunción, El Lector, 1999, 434 p.*

El pasado y su relación con el presente, la realidad y su plasmación en la obra literaria son dos fuentes constitutivas de la nueva novela histórica tan cultivada en Paraguay como en otros países de América Latina. Citemos, entre la producción más reciente, la novela de Renée Ferrer *Vagos sin tierra*[14] o la de Maybell Lebrón, *Pancha*[15] o aún los relatos de *Los conjurados del Quilombo del Gran Chaco*[16] escritos por Augusto Roa Bastos, Alejandro Maciel, Omar Prego y Eric Nepomuceno. Todas estas obras tienen que ver con el siglo XIX paraguayo: con la época de la Independencia, del Supremo, de la Guerra de la Triple Alianza y conservan o evocan inevitables ecos con el presente.

Los conjurados del Quilombo del Gran Chaco presentado como «un tetralibro de guerra en tiempos de paz liberal», comprende relatos y visiones de escritores cuyos países integraron la Triple Alianza contra Paraguay y que hoy día forman parte del Mercosur. *Vagos sin tierra* es una obra cuya universalidad y posmodernidad radica en la dialéctica entre historia e imaginario[17]. Las referencias puramente históricas enmarcan el relato en siglo XVIII y el XIX e influyen en el destino de los protagonistas. Pero están presentes varias «Historias»: la «oficial», la de los colonos criollos, la de los indios (que será luego la de los vencidos), la de los jóvenes mestizos, víctimas de la aculturación. El poblamiento de la zona norte del Paraguay en los siglos XVIII y XIX evoca el problema socioeconómico de la posesión de la tierra, de una acuciante actualidad en el Paraguay de fines de siglo XX. Así lo recuerda la autora en una metalepsis del relato que une el siglo XVIII con la candente actualidad del siglo XX: «Esto sucedió siglos antes de que los campesinos sin techo se congregaran frente a la Catedral de Asunción, exigiendo una parcela después del derrocamiento del dictador, y uno de ellos se crucificara frente al Congreso[18]». Maybell Lebrón restituye a la heroína popular Pancha Garmendia el sitio que le han negado los historiadores apologistas de Francisco Solano

[14] *Renée Ferrer,* Vagos sin tierra, *Asunción, RP Ediciones, 1999, 257 p.*

[15] *Maybell Lebrón,* Pancha, *Asunción, Arandurã Editorial, 3ª. Ed., 2000, 175 p.*

[16] *Augusto Roa Bastos, Alejandro Maciel, Omar Prego Gadea, Eric Nepomuceno,* Los conjurados del Quilombo del Gran Chaco, *Buenos Aires, Alfaguara, 2001, 249 p.*

[17] *Se suele considerar hoy día que la llamada nueva novela histórica –para distinguirla de la novela del siglo XIX que tuvo su momento de esplendor con la corriente romántica europea– así como la literatura femenina y el lugar ocupado por lo femenino en literatura, son dos manifestaciones de la posmodernidad literaria.* Vagos sin tierra *presenta las dos características como lo subraya la autora y lo explica detalladamente José Vicente Peiró en el «Prólogo» de la novela, p.8-15 de la edición citada.*

[18] Vagos sin tierra, op. cit., *p. 166.*

López[19] y por lo tanto la historia oficial del país. Esta novela tiene además la característica de adjuntar o mencionar las fuentes tradicionales o históricas utilizadas en la elaboración ficticia. Incluye la autora al final algunos «Juicios sobre Pancha Garmendia» y luego una bibliografía que comprende 16 obras entre ensayos y novelas históricas como *Caballero* y *Caballero Rey* de Guido Rodríguez-Alcalá. Este material alude a las etapas que precedieron a la elaboración literaria y sin duda intenta dar legitimidad a la obra ficticia.

La realidad de un país, en cierta medida fronterizo, y cuyas características regionales sobresalen a veces más que las nacionales, se retrata en *Tierra de Nadie Ninguém* de Augusto Casola[20]. Mario Halley Mora, en su novela *Cita en el San Roque*[21], bajo el signo de la teoría defendida por el escritor peruano Mario Vargas Llosa, ofrece una novela sobre las complejas y dialécticas relaciones entre realidad y ficción; la escritura y la ciudad de Asunción son dos de las protagonistas de la obra.

Estas dos características de la producción de los tres últimos años, enfocada aquí mediante algunos ejemplos de novelas: por un lado, la evocación del pasado histórico que conserva vínculos y reminiscencias en el presente; y por otro, una ficción que arranca directa e inmediatamente de la actualidad candente del país, a modo de representación y en cierta medida de exorcismo, son distintas de las que destacaban Guido Rodríguez Alcalá y María Elena Villagra en la antología *Narrativa paraguaya (1980-1990)* que incluye esencialmente cuentos. Tras enunciar los criterios de selección, aseveran los autores: «Lo nuevo es (...) la importancia del aporte femenino... el predominio del tema urbano sobre el campesino... la aparición de temas que, hace veinte años, no se veían: el de la ciencia ficción y de la crítica política... el tema político aparece menos de lo que podría esperarse en un país que ha pasado por una larga y nefasta dictadura[22]». El *corpus* de novelas del presente estudio es mucho más limitado cantitativa y cronológicamente que el de la antología. Asimismo, los géneros contemplados son distintos. Sin embargo, incluso cuando evocan el pasado, la preocupación por la situación actual y presente del país siempre se trasluce. Pasa lo mismo con la obra poética de algunos autores.

[19] *Así presenta a su heroína en la «Introducción» que abre la novela,* op. cit., *p. 7-8.*
[20] *Augusto Casola,* Tierra de Nadie-Ninguém, *Asunción, s.e., 2000, 79 p.*
[21] *Mario Halley Mora,* Cita en el San Roque, *Asunción, El Lector, 1999, 174 p.*
[22] *Guido Rodríguez Alcalá y María Elena Villagra,* Narrativa paraguaya, op. cit., *p. 10.*

La lírica: del intimismo a la ineludible realidad

En poesía, se nota ese mismo punto de partida: la realidad circundante e ineludible en la obra de Susy Delgado, Renée Ferrer[23], J.A. Rauskin, para citar sólo algunos nombres de poetas que publicaron obras antológicas en los años aquí considerados. No son todos poemarios actuales; sin embargo, las difusiones mediante reediciones y bajo la forma de antologías, les dan cierta actualidad. Nos focalizaremos, como he anunciado en las páginas precedentes, en la antología y casi obra completa de Susy Delgado, muestra de una auténtica poesía bilingüe al natural.

Autora de siete poemarios, entre los cuales tres son bilingües español-guaraní, Susy Delgado nos ofrece *Antología primeriza*[24], una selección de su obra así como una compilación de los estudios críticos, presentaciones o reseñas a las que ya dio lugar. Ronald Haladyna destaca, a propósito del primer libro *Algún extraviado temblor*, la riqueza, la variedad y el valor de una poesía intimista vertrebrada por versos que cantan la ausencia y por composiciones metapoéticas. Son los dos aspectos que más desarrolla él, sin dejar de mencionar otros elementos que merecen ser analizados: «el esmero y la imaginación invertidos en sus metáforas... el erotismo, el feminismo, el papel de los recuerdos y las esperanzas... el intento de decir lo indecible...». (p. 24). A su vez, el poeta argentino Francisco Madariaga apunta el tema de la soledad en *Sobre el beso del viento*; soledad que podría ser otra configuración de la ausencia. Osvaldo González Real destaca la tonalidad contestataria de *La rebelión de papel*, el tercer volumen en español. El camino de la denuncia es doble como lo sugiere el escritor paraguayo: «Después de detallar con acertado sadismo las peripecias de una periodista responsable, Susy ataca con ímpetu despiadado las trampas y truculencias de los medios masivos, de las campañas publicitarias y de la alienación de la mujer modelo en las telenovelas.» Propone la visión de una sociedad regida por mecanismos de control que restan libertad al individuo, atrapado y vigilado. Como lo sintetiza más adelante Osvaldo González Real, se trata de una «visión infernal de la realidad periodística». El contrapunto parece ser la evocación de Cuba –su pueblo, su paisaje, su cultura– también presente en la penúltima obra poética de Renée Ferrer[25].

[23] *Su más reciente poemario* Las cruces del olvido, *Asunción, Editorial Intercontinental, 2001 se compone de textos sobre el «marzo paraguayo».*

[24] *Susy Delgado,* Antología primeriza, *Asunción, Arandurã Editorial, 2001, 279 p.*

[25] El ocaso del milenio, *1999, en* Poesía completa hasta el año 2000, op. cit., *pp. 515-558.*

Algún extraviado temblor

Ya Ronald Haladyna destacaba a propósito de este primer poemario, la identidad propia de cada poema; el conjunto forzosamente heterogéneo e imposible de «apresar» y sintetizar en un análisis académico. El estudio no puede reseñar cada uno de los poemas puestos en una nueva relación de contigüidad en el marco de la antología. El poemario está vertebrado por la composición n.º 28 (p. 42-43) cuyo último verso da al libro su título: «Me muero solamente/por aturdir sin prisa, delicadamente,/la quietud de una tarde de otoño,/desperdiciarme en un verso sencillo/y dormirme/sobre algún extraviado temblor de los sordos relojes». La antología selecciona 36 poemas, del volumen que contiene inicialmente 58, que permiten percibir la veta lírica y la temática explorada por Susy Delgado. El lirismo está al servicio de una incesante actividad introspectiva. La subjetividad que preside al tratamiento de temas atemporales y universales como el dolor, el olvido (n.º 11-14), la soledad (n.º 58), el amor, la muerte, la ensoñación, el viaje y sus posibilidades, no impide sin embargo, la evocación de una geografía poética, entre onírica y real, en la que aparecen tanto Buenos Aires como París. En el caso de la capital francesa, el poema se estructura en la dialéctica interior/exterior, con motivo de una «Natividad en París».

Lo lejano, lo diferente, *l'ailleurs* parece estar presente también con la evocación del mar, sinónimo de distancia y de alejamiento de la patria en las composiciones 33, 34, 35. Por contraste en el poema 39, el sujeto poético se funde y se confunde literalmente con su tierra, a la que está evocando. La lírica evoca temas atemporales pero también parte del yo y de su vivencia así como del territorio en el que se encuentra. Desde el punto de vista de los procedimientos poéticos, la creación poética, el quehacer literario están presentes en varias composiciones: 5, 9, 15, 22, 26, 14. El 14 precisamente parece empezar por el final; es la culminación de la reflexión la que da inicio al poema. Pasa lo mismo en 15, p. 37 y 25, p. 41. En la 11, p. 35 la poeticidad viene de los infinitivos que establecen una red de sentidos entretejiendo lo fónico y lo semántico: «Quién pudiera partir,/repartirse de nuevo en el olvido, /abandonarse a la llovizna/ ...pulsar la eternidad en palmo frío .../morirse en un suspiro, dormir una tristeza acurrucada en la ternura, /callarse para siempre». En la composición 1 y 2 la poeticidad de los adjetivos confiere al verso su melodía. En el «Prólogo-carta» que abre la antología (p. 9-11), Rubén Bareiro Saguier insiste en la riqueza del «sistema de imágenes» y en el «ardor vital expresado con economía verbal».

El patio de los duendes

La palabra «duendes» designa a las diferentes criaturas a quien se dirige el sujeto poético a lo largo del poemario. Le confiere así simplicidad, vida, generando una comunicación incesante y fluida entre el sujeto poético y tales criaturas reales o imaginarias, pero siempre poéticas. La tonalidad, partiendo del primer poema (p. 56, v1-2) nunca dejará de ser sencilla, natural, prosaica. La poesía es en este caso comunicativa, dialógica (el apóstrofe es una de las figuras recurrentes)[26]. Parece ser la poesía de los dolores, los sufrimientos, los males. La otra tónica dominante podría ser el ensueño, el onirismo (3, p. 57) hacia los cuales apuntaban ya algunas composiciones del primer poemario. El manejo de diferentes niveles temporales se encuentra en el centro de varios poemas como el 8, p. 58-59: «Sobre todo los sábados,/volver cabeceando hacia la tarde,/adormilada/de papeles y rostros y sudores/y montañas de horas/implacables, tiránicas». Trasluce en los versos una honda e íntima comunión entre el cosmos y el sujeto poético quien se impregna de las trasformaciones y cambios que el flujo temporal impone al día y luego a la noche. En el poema 15, una prosopopeya –«Y la tarde se había lavado/milagrosamente, espejando las calles ...»– permite personificar la tarde creando un contraste con el poema 8, antes aludido, en el que la poeta sufre los efectos del tiempo que pasa. El tiempo es también nostalgia y regreso a la infancia en el poema 21, p. 64-65 donde el momento se relaciona con las criaturas evocadas: «Algún día vendrás/y llenarás la tarde/ que, desde un ruego amordazado,/ ya no te esperará ... Sé que vendrás a tiempo/ para que sea niña todavía ... Niña para ser libre ante tus ojos/ y ser amada niña en ese espejo, / niña de duendes recobrados/en la vieja quietud de la tarde».

Sin embargo, no están ausentes los poemas que escenifican las relaciones complejas entre hombres y mujeres. En el poema 24, p. 66-67, «Y la palabra tarde/se va haciendo/arruga carnal, irremediable...»: la tarde aparece como marco temporal simbólico ya que remite a la edad de las parejas. El espacio recorrido geográfica y poéticamente tiene también su importancia. En el primer poemario aparecían Buenos Aires y París, en éste varias composiciones presentan Berlín, en cuanto escenario de una historia de amor[27]. En la última evocación se establece un juego complejo entre espacio-tiempo y protagonistas de la relación amorosa. El último poema presenta una

[26] *Veáse el poema n.º 4, p. 57-58: «Ternura clandestina,/amordazada/dónde estás / que me abrazas entera / y te escapas, / así, tan mía y tan inalcanzable, / pobrecita ternura, / ternura, / ternura».*

[27] *Veáse el poema n.º 30, p. 70, n.º 37, p. 75.*

parte dedicada a Berlín, otra al ser amado. La ciudad es vista a través de él que se queda y de ella que se va[28].

Sobre el beso del viento

Es un poemario estructurado mediante secciones que llevan varios subtítulos: «Vos sabés, hermanito del viento; Territorios del viento; Rastros del viento». En la primera sección tanto el voseo como el diminutivo delatan la familiaridad y la dulzura del tratamiento. Se van a reiterar los versos: «Vos sabés, / hermanito poeta». El objeto esencial es aquí el quehacer poético, en sus diferentes estados, hasta que llega a plasmarse en verso. Son todos poemas sobre la poesía, también la otredad capaz de construir una identidad compartida. Se establece una relación especular entre los seres y la poesía que canta y cuenta una historia. «Territorios del viento» presenta una temática que tiene que ver con *El patio de los duendes.* «En rastros del viento», los vientos parecen ser los muertos queridos. Desde el punto de vista estilístico y retórico, así como temporal, siguen vigentes los procedimientos destacados anteriormente. El tercer poemario revela en su conjunto una posición dialéctica frente al ser poético y al ser poeta: la poeta, los otros poetas, los seres amados, el amado; frente a los sitios, los lugares ya que exalta al hogar pero al mismo tiempo anhela lo diferente y lo lejano; frente a la poesía que remite a lo cotidiano, a la sencillez de las cosas y los seres pero al mismo tiempo es lo que no sirve.

La rebelión de papel

El poemario anterior podría dejar pensar que el título se debe al hecho que no le incumbe a la poesía cambiar el mundo. Sin embargo, la temática de los poemas seleccionados apunta otras orientaciones. Entre ellas está evocada en varias composiciones la esclavitud moderna a la que la actualidad, que se autodevora y a veces se autoconstruye, somete tanto a los periodistas que la sustentan como a «las víctimas» que sirven de tema o asunto de noticia. La actualidad, remolino incesante de presente, y la poesía reputada atemporal y eterna se encuentran aquí en un juego a veces divergente, a veces convergente.

[28] *Veáse el poema 37, pp. 74-75.*

Los poemarios en guaraní invierten el orden cronológico al presentar el primero antes del segundo. *Tataypype-junto al fuego* viene con una presentación del antropólogo Bartomeu Meliá. Luego la presentación de la edición trilingüe (guaraní-español-inglés) incumbe a Victor Casartelli quien dice a propósito de Susy Delgado: «Acaso es ella la primera en buscar una expresión coloquial en un momento en que todavía impera el discurso amoroso y patriótico en gran parte de la poesía escrita en lengua guaraní» (p. 146-147). La traducción al inglés es de Susan Smith Nash quien detalla las diferentes etapas del proceso que llevó a la edición trilingüe. Afirma a propósito de las versiones, guaraní y española, ambas de Susy Delgado: «Son versiones independientes, distintas y muy interesantes, que son, en teoría la misma cosa». (p. 160). Los poemas son variaciones en torno al hogar y al fuego considerado como espacio doméstico privilegiado; considerado también como espacio que se convierte en tiempo o en persona como lo demuestran las evocaciones de seres como los abuelos, los niños etc. Son un canto a la vida en sus diferentes manifestaciones y de su expresión destaca una gran humanidad.

El primer poemario *Tesarái mboyve Antes del olvido* es más heterogéneo. Ha sido traducido al español por Susy Delgado y otros dos poetas: Carlos Villagra Marsal y J.A. Rauskin. La tonalidad es variable y declina diferentes sentimientos desde la tristeza hasta la picardía. Muchos poemas van dedicados a la muchacha y a los cambios por los que pasa; a los abuelos cuyas figuras se desarrollan aún más en el segundo poemario; a los seres queridos del pasado y del presente. Como lo habíamos notado ya en poemarios anteriores, otros poemas son evocaciones sugestivas de momentos del día o de la noche. También destacan algunas composiciones por sus características rítmicas[29].

A propósito de *Ayvu membyre Hijo de aquel verbo* dice Martín Alvarenga: «De su propuesta lírica se desprende una poética, una poética del habla, un regreso al sonido puro, que excede la grafía y nos enfrenta al juego de voces de la palabra encendida, verbalizada por el trance». (p. 161-163). En efecto, se trata aquí de una poética fundada en la cosmogonía mby'a. En tal cosmogonía o mitología del lenguaje la poeta entreteje las diferentes fases del quehacer poético: la inspiración y la fuente natural –individual o colectiva– tradicional de donde mana, el nacimiento de la poesía como si de un elemento natural y vivo se tratase. La poesía, mediante el habla que la constituye, parece ser un organismo dotado de vida y ser la vida misma[30].

[29] *Las composiciones «Mujer» p. 174 y «Mazo y mortero» p. 176 están dotadas de una gran musicalidad: «Mazo y mortero, / mortero y mazo, faena vivaz, sin fatiga. / Tu brazo vivaz, / mazo y mortero, / se alza y desciende, / mortero y mazo».*

[30] *«Canto, canto viejo/que te vuelves nuevo/aquí en mi recuerdo./ canto, canto viejo/que otra vez despiertas/aquí en la tierra,/para relumbrar/como luz del sol». (p. 266).*

El análisis, aunque rápido, de esta antología individual permite destacar[31] la evolución de la autora, llegar a la formulación de algunas constantes temáticas como formales, emparentar las composiciones en guaraní con las composiciones en español y explicar tal vez algunas características de éstas mediante las primeras por los aspectos (temáticos y expresivos) inherentes al guaraní. Ahora bien, a menudo en las antologías colectivas, se dedican apartados separados en función de la lengua en que escribe el autor. Al ser literatura y reflexión metaliteraria, este tipo de antología prefigura una nueva mirada sobre la literatura paraguaya y está creando o en vías de crear, como lo demostró Anthony Stanton a próposito de la poesía mexicana, su propia tradición.

Nuevo siglo, nuevas apuestas contra el desconocimiento

A modo de evidencia y casi de provocación, diremos que nos hubiera sido imposible realizar este trabajo desde Francia. De la misma manera, redactar un artículo sobre la literatura francesa del 2001, hubiera resultado imposible desde Asunción. Sin embargo, a nadie se le ocurriría afirmar que la literatura francesa no existe o bien que es una «incógnita».

Cierto es que, «en tiempos de internet, Paraguay sigue tan incomunicado del resto del mundo como antes» como lo afirma Susy Delgado, poeta y periodista. Pero el hecho nada implica en cuanto a lo que se viene escribiendo en el país, ni en cuanto a un eventual nivel cualitativo. Se trata nada más de un problema de difusión editorial dentro y fuera del país, del interés y del cuidado que las instituciones privadas o públicas no siempre manifiestan hacia su propia producción escrita. Pero el problema no es específicamente paraguayo como lo subraya Poli Délano en «No me vengan a contar el cuento», el prólogo de la antología *32 Narradores del* Sur[32]: «No me canso de repetir y recordar el siguiente hecho: cuando a mediados de los años 60, nos llegó la deslumbrante novela *La ciudad y los perros*, de Vargas Llosa, ésta ya había sido traducida a más o menos diez idiomas. Y eso que el autor es peruano; y eso que Perú es nuestro vecino limítrofe; y eso que antes de su novela Vargas Llosa había publicado, además, una excelente colección de cuentos, *Los jefes*». El compartir e intercambiar

[31] *Además de la conjunción de la crítica y la creación que se da al incluirse en la antología los comentarios críticos sobre la obra de Susy Delgado.*

[32] 32 Narradores del Sur, *Asunción, Editorial Don Bosco, 1998, p.7-12.*

ideas y sueños, idiomas, culturas e imaginarios así como el contacto directo con un país y sus gentes, nunca será superfluo sea cual sea el medio escogido para la difusión[33] de su literatura: internet o el libro, o al alimón. La literatura paraguaya se inserta en esta batalla entre papel –difusión tradicional– e imagen –difusión virtual– sin haber ganado la batalla que le hubiera permitido abolir las fronteras erigidas desde siempre entre la literatura, el campo literario y el no literario. Pero acaso ya no haga falta librar tal batalla. Lo más probable es que el público lector interesado en la literatura paraguaya se convierta en usuario de internet. En tal contexto en perpetuo movimiento, resulta sin embargo sumamente significativa la energía puesta en la realización de antologías, por ser una modalidad que permite y apela a una actualización constante; por ser el producto híbrido de un proceso intelectual fundado en la creación artística paraguaya.

[33] *Las traducciones a otros idiomas de obras paraguayas o las ediciones bilingües de éstas son otro medio de difusión y de integración en las tradiciones literarias de los países en que se publican. Además de las antologías mencionadas, podemos citar el caso de traducciones al francés de la obra de Raquel Saguier,* La niña que perdí en el circo; *de la publicación bilingüe de los cuentos de Renée Ferrer* Desde el encendido corazón del monte. Du coeur embrasé de la forêt, *Paris, Indigo, 1994 y de una novela de la misma autora* Los nudos del silencio. Les noeuds du silence, *Paris, Indigo, 2000; de las dos ediciones bilingües español-francés de la obra de Lourdes Espínola* Encre de femme, *Paris, Indigo, 1997 y* Les mots du corps, *Paris, Indigo, 2001. Ambos poemarios han sido traducidos por Claude Couffon.*

El peso de la historia
La narrativa

Milagros Ezquerro

Mucho se ha glosado acerca del atraso, incluso de la inexistencia, de la literatura paraguaya hasta un periodo relativamente reciente. El atraso es evidente si la comparamos con otras literaturas hispanoamericanas, y algunas de sus causas son también harto obvias: entre ellas quiero destacar, porque me parece fundamental, el peso de la Historia.

Sin remontarnos hasta los albores de la República del Paraguay, pues habría entonces que analizar la influencia peculiar del régimen del Supremo Dictador, hay que recordar que la Guerra de la Triple Alianza o Guerra Grande (1864-1870) causó en el país una devastación humana y material que supera, con relación a la población y a la riqueza paraguayas, la de cualquier otra guerra latinoamericana. Los supervivientes y sus descendientes conservaron una conciencia aguda y dolorosa de la catástrofe histórica que les indujo a interrogarse acerca de sus causas profundas. Como siempre, como pasó también con la historia del doctor Francia, la historiografía del proceso político y económico que desembocó en esa terrible matanza corrió a cargo de los vencedores, y una de las tareas de los intelectuales paraguayos será la revisión crítica de las versiones e interpretaciones de los historiadores rioplatenses. Este tremendo cataclismo fue causa de la reactivación de traumas históricos más antiguos que cobraron nueva vigencia: la conquista, el periodo colonial, las reducciones jesuíticas, la dictadura perpetua.

El periodo de reconstrucción que siguió fue caótico: una sucesión casi ininterrumpida de golpes de Estado, cuartelazos y revoluciones campales, insurrecciones campesinas y sus consiguientes y sangrientas represiones. Si bien el país se recupera demográficamente, las estructuras económicas, políticas y culturales permanecen estancadas: el 90% de la población es analfabeta y el estado de las infraestructuras es lamentable. El país vive sin futuro, vuelto hacia un pasado traumático: una frase de Josefina Plá resume agudamente la situación: «La historia devoró a la literatura».

Una nueva catástrofe acontece con la Guerra del Chaco (1932-1935): miles de muertos, miles de mutilados, miles de viudas y huérfanos, un país otra vez devastado y exhausto a pesar de la victoria. Amarga victoria. El

trauma humano, económico y cultural es profundo y duradero, una vez más. El país se recupera con dificultad y la inestabilidad social y política va a desembocar en el movimiento revolucionario de Concepción (marzo de 1947), duramente reprimido por el gobierno, donde mueren muchos oponentes, entre ellos artistas e intelectuales, y que da lugar a un éxodo masivo hacia Argentina: el poeta Herib Campos Cervera y Augusto Roa Bastos salieron entonces para el exilio. Entre 1947 y 1989 Paraguay no sufre nuevas guerras; sin embargo los regímenes autoritarios que se suceden hasta el golpe de Estado que derroca a Alfredo Stroessner, después de 35 años de poder dictatorial, no favorecen ni la educación pública, ni la cultura, y por ende dificultan el desarrollo de la literatura.

La historiografía

La primera consecuencia de esta sucesión ininterrumpida de catástrofes, traumas, revoluciones, rebeliones, represiones y opresiones en todos los campos de la vida pública es la importancia de los estudios históricos y su orientación. Citaré sólo a dos historiadores entre los más notables. Cecilio Báez (1862-1941), periodista, historiador, poeta y ensayista, integra la generación de 1900 cuyos miembros –Manuel Domínguez, Eloy Fariña Núñez, Manuel Gondra, Alejandro Guanes, Juan E. O'Leary– son los verdaderos fundadores de la cultura paraguaya moderna. Nacido durante la Guerra Grande, «escribe cuando aún estaba muy vivo el recuerdo de la hecatombe y en su obra trata de afirmar los valores espirituales de un país que se reponía de una gran derrota»[1]. En 1910 publica *Ensayo sobre el doctor Francia y la dictadura en Sudamérica*, con propósito claramente revisionista ya que quiere mostrar una visión diferente de la de los historiadores argentinos que, según él, «han falsificado toda la historia sudamericana, han esbozado (la política del doctor Francia) desde el punto de vista argentino, es decir, con un criterio partidista y manifiestamente apasionado». Este ensayo puede considerarse un hito esencial en la reflexión de los intelectuales paraguayos sobre su historia, con la voluntad de poner en evidencia la falta de objetividad de la historiografía de los vencedores.

Julio César Chaves (1907-1989), historiador y ensayista, publica en 1942 una importante biografía de José Gaspar Rodríguez de Francia: *El Supremo Dictador*, que muestra la inquietud por indagar las fuentes de la histo-

[1] *Teresa Méndez-Faith,* Breve diccionario de la literatura paraguaya, *Asunción, El Lector, Colección literaria 22, 1994, p. 17.*

ria paraguaya, dando otra visión de este personaje tan importante no sólo en la historia, sino también en el imaginario colectivo de un pueblo castigado por tanta catástrofe y por el escarnio de sus vencedores. Veremos la importancia de esta investigación historiográfica en la literatura.

La narrativa

Indudablemente, la narrativa ha sido el género más afectado por el contexto histórico que acabo de describir sumariamente; es también el que más se ha inspirado en la historia, ya sea en la historia personalmente vivida por el escritor (caso de la Guerra del Chaco, de la guerra civil de 1947), ya sea de la historiografía (gobierno del doctor José Gaspar Rodríguez de Francia, época de Francisco Solano López, Guerra de la Triple Alianza, etc.). Vamos a intentar un recorrido que no pretende a la exhaustividad, por supuesto, sino a dar una visión global de la producción narrativa de los últimos cincuenta años.

Los maestros

Teresa Lamas de Rodríguez Alcalá (1887-1975) es la primera mujer paraguaya que publicó un libro y fue ganadora del primer premio en un concurso de cuentos nacionales en 1919. Es autora de *Tradiciones del hogar* (vol. I, 1925, vol. II, 1928) y en 1955 apareció su última novela publicada, *La casa y su sombra*.

Gabriel Casaccia (1907-1980), cuentista, novelista, dramaturgo y periodista, es considerado como el fundador de la narrativa paraguaya contemporánea. Participó a la Guerra del Chaco y se exilió en la vecina ciudad argentina de Posadas, y luego en Buenos Aires donde vivió la mayor parte de su vida. Publicó dos libros de cuentos reunidos en el volumen de *Cuentos completos* (1984), una obra de teatro y siete novelas entre las cuales cabe destacar la primera *Hombres, mujeres y fantoches* (1930), la más conocida *La babosa* (1952), y la última *Los Huerta*, terminada pocos días antes de morir y publicada en 1981.

Nacida en las Islas Canarias en 1909, Josefina Plá es más conocida como poeta, sin embargo es muy importante su obra dramática (unas cincuenta obras), su obra ensayística y su obra narrativa en la cual destacan varias colecciones de cuentos: *La mano en la tierra* (1963), *El espejo y el canasto* (1981), *La pierna de Severina* (1983), *La muralla robada* (1989). En

1984 publica en colaboración con Ángel Pérez Pardiella la novela *Alguien muere en San Onofre de Cuarumí.* «Radicada en Asunción desde 1927, Josefina Plá ha dedicado toda su vida al quehacer artístico del Paraguay y ha contribuido enormemente a su desarrollo cultural. Ha incursionado con éxito en todos los géneros y colabora de manera regular en innumerables publicaciones locales y extranjeras[2]». La importancia de Josefina Plá anuncia el brote de varias generaciones de escritoras que van a participar en la evolución de la narrativa paraguaya. Fallece en 1999.

En 1917 nace Augusto Roa Bastos, el escritor paraguayo que alcanza fama internacional, contibuyendo al reconocimiento de la literatura paraguaya con el Premio Cervantes, otorgado simbólicamente en 1989, unos meses después del derrocamiento de la dictadura de Stroessner. Ha pasado gran parte de su vida en el exilio: desde 1947 hasta 1976 en Argentina, y desde 1976 hasta 1995 en Francia. Desde esa fecha se ha radicado en Asunción. Miembro del grupo que emprendió la renovación poética en el Paraguay en la década del 40, con Josefina Plá y Herib Campos Cervera, entre otros, publica *El ruiseñor de la aurora y otros poemas* (1942), *El naranjal ardiente* (1960), *Nocturno paraguayo 1947-1949* (1983), *Silenciario* (1983). En sus mocedades había empezado a escribir teatro, en colaboración con su madre; mucho más tarde vuelve a la escritura dramática con la versión teatral de *Yo el Supremo*, iniciada en 1983 y publicada en 1991, y con *La Tierra sin mal*, drama en torno a la experiencia de las misiones jesuíticas en Paraguay. En 1953 se publica su primer libro de cuentos *El trueno entre las hojas*, al que seguirán *El baldío* (1966), *Los pies en el agua* (1967), *Madera quemada* (1967), *Moriencia* (1969), *Cuerpo presente* (1971), *Lucha hasta el alba* (1979). También es autor de tres libros de cuentos infantiles. En 1960 sale su primera novela *Hijo de hombre*; la segunda *Yo el Supremo* (1974), considerada como una de las novelas más importantes del siglo XX, le confiere fama internacional. Hay que subrayar que una de las principales fuentes historiográficas de la novela es el ensayo de Julio César Chaves arriba mencionado, y que la totalidad de la obra novelística de Roa Bastos está inspirada en la historia de su país, salvo la novela en torno a la figura de Cristóbal Colón, *Vigilia del Almirante* (1992) con la cual el escritor reanuda su ciclo novelístico interrumpido durante diez y ocho años. Con *El Fiscal* (1993) Roa Bastos da por concluida su *Trilogía Paraguaya* (*Hijo de hombre, Yo el Supremo, El Fiscal*). En 1994 se publica *Contravida*, proyecto largamente madurado y diferido, y en 1995 *Madama Sui*, también inspiradas en episodios de la vida del país.

[2] Ibid., *p. 135.*

Los escritores del exilio

La dictadura es, obviamente, el tema central, implícito o explícito, de la narrativa de los escritores exiliados:

Carlos Garcete (1918), pintor, dramaturgo y cuentista, vivió casi cuarenta años en el extranjero donde escribió y publicó la mayor parte de su obra. Miembro de la generación del 40, amigo de Herib Campos Cervera, su obra narrativa se compone de tres libros de cuentos: *La muerte tiene color* (1958), *El collar sobre el río* (1987) y *El caballo del comisario* (1994).

Rodrigo Díaz-Pérez (1924), poeta y narrador, vive desde 1957 en Estados Unidos. De su obra narrativa destacan: *Entrevista* (1978), *Ruidos y leyendas* (1981), *Ingavi y otros cuentos* (1985), *Incunables* (1987) y *Hace tiempo... mañana* (1989).

Rubén Bareiro Saguier (1930), poeta, narrador, ensayista y crítico literario, ha vivido muchos años exiliado en París, donde ha enseñado literatura hispanoamericana y lengua guaraní; desde 1994 representa a su país como embajador del Paraguay en Francia. Su obra ensayística es considerable, así como su obra poética. En narrativa publicó los libros de cuentos *Ojo por diente* (1972) y *El séptimo pétalo del viento* (1984). Ha desarrollado en varios países extranjeros, y en particular en Francia, una considerable labor cultural para dar a conocer la cultura paraguaya.

Lincoln Silva (1945), poeta, periodista y novelista, es autor de dos novelas que satirizan la vida política paraguaya de los años 70: *Rebelión después* (1970) y *General General* (1975).

Juan Manuel Marcos (1950), poeta, narrador, crítico literario, ensayista y universitario, ha participado activamente en la vida política de su país después de la caída de Stroessner. Ha publicado en 1987 su primera novela: *El invierno de Gunter.*

Los escritores del interior

Carlos Zubizarreta (1904-1972), narrador y ensayista, considerado como uno de los grandes prosistas de su país, publica ensayos sobre figuras históricas y un libro de cuentos: *Los grillos de la duda* (1966).

Jorge R. Ritter (1907-1977), novelista y médico, denuncia la dolorosa realidad paraguaya y particularmente la del campo en *El pecho y la espalda* (1962) y *La hostia y los jinetes* (1969). También escribe una novela sobre la Guerra del Chaco, *La tierra ardía* (1974).

Ana Iris Chaves de Ferreiro (1922- 1993), narradora, dramaturga y periodista, publicó dos novelas: *Crónica de una familia* (1966) y *Andresa Escobar* (1975), así como tres libros de cuentos: *Fábulas modernas* (1983), *Retrato de nuestro amor* (1984) y *Crisantemos color naranja* (1989).

Mario Halley Mora (1926) es el dramaturgo más prolífico y exitoso del Paraguay con más de cincuenta obras estrenadas. Fue jefe de redacción del diario *Patria* durante la dictadura de Stroessner, y luego director del diario *La Unión*. Su obra narrativa incluye novelas y cuentos entre los cuales cabe destacar: *La quema de Judas* (1965), *Los hombres de Celina* (1981), *Cuentos, microcuentos y anticuentos* (1987), *Memoria adentro* (1989), *Amor de invierno* (1992), *Manuscrito alucinado* (1993), *Ocho mujeres y los demás* (1994).

José-Luis Appleyard (1927), más conocido como poeta y dramaturgo, es autor de una novela del exilio: *Imágenes sin tierra* (1965), de dos monólogos: *Los monólogos* (1971) y *La voz que nos hablamos* (1983), así como de una serie de sesenta breves relatos poéticos en torno a los sucesos más significativos del segundo milenio de la era cristiana: *Desde el tiempo que vivo* (1994).

Carlos Villagra Marsal (1932), poeta, narrador, ensayista y periodista, integrante de la promoción del 50, cofundador y director de Alcándara Editora (1982-1988) que publicó sesenta volúmenes de poesía en seis años de vida, director de la Editorial Araverá (1985-1987). En narrativa publicó la novela corta *Mancuello y la perdiz* (1965).

Jesús Ruiz Nestosa (1941), fotógrafo, periodista y narrador, publicó una novela, *Las musarañas* (1973) y un libro de cuentos, *El contador de cuentos* (1980)

Augusto Casola (1944), poeta y narrador, publica en 1972 su primera novela *El laberinto* y en 1982 *La catedral sumergida*, colección de cuentos.

Representaciones de las llagas de la dictadura

En los años 80 y 90, o sea pocos años antes y después de la caída de la dictadura de Stroessner, se publican obras inspiradas en la siniestra realidad de la larga dictadura:

La seca y otros cuentos (1986), *Los nudos del silencio* (1988), *Por el ojo de la cerradura* (1993) y *Desde el encendido corazón del monte* (1994) de Renée Ferrer (1944).

Diagonal de sangre (1986) y *La isla sin mar* (1987) de Juan Bautista Rivarola Matto (1933-1991), que, junto con *Yvyporá* (1970), forman una trilogía sobre la historia del Paraguay.

Sin testigos (1987) de Roberto Thompson Molinas (1928).

En busca del hueso perdido: Tratado de paraguayología (1990) de Helio Vera (1946).

Después de la pesadilla: voces femeninas

Para dar una visión fiel y objetiva de la narrativa paraguaya a partir de los ochenta, habría que citar gran cantidad de nombres, comprobando además que entre la nutrida generación de escritores nacidos a partir de 1940 encontramos muchas y muy valiosas mujeres. Así, por ejemplo, en el *Breve diccionario de la literatura paraguaya* de Teresa Méndez-Faith, se citan cincuenta y nueve escritores nacidos a partir de 1940, y entre ellos veintiuna mujeres; en la antología *Narrativa paraguaya (1980-1990)* preparada por Guido Rodríguez Alcalá y María Elena Villagra, entre los diez y siete narradores citados hay ocho mujeres. En 1999 el mismo Guido Rodríguez Alcalá con José Vicente Peiró publica una antología de *Narradoras paraguayas* con veinticinco nombres de mujeres nacidas entre 1865 (Ercilia López de Blomberg, autora de la novela *Don Inca*, escrita en los años 20 y publicada por su nieta en 1965) y 1966. Si además tenemos en cuenta las difíciles condiciones de publicación en Paraguay, podemos valorar la efervescencia de la publicación literaria en estos últimos cincuenta años.

Además de las obras de Renée Ferrer, ya mencionadas, se pueden citar también:

Golpe de luz (novela, 1983) de Neida Bonnet de Mendoça (1933).

La niña que perdí en el circo (novela, 1987) y *La vera historia de Purificación* (novela, 1989) de Raquel Saguier (1940).

La oscuridad de afuera (cuentos, 1987) de Sara Karlik (1935).

Tierra mansa y otros cuentos (1987) de Lucy Mendoça de Spinci (1932).

Asimismo habría que mencionar los nombres de Margot Ayala de Michelagnoli (1935), Chiquita Barreto (1947), Milia Gayoso (1962), y los de tres cuentistas pertenecientes al Taller Cuento Breve, dirigido por Hugo Rodríguez Alcalá, que publicaron sus respectivas obras en 1992: Luisa Moreno de Gabalio (1949), Maybell Lebrón (1923) y Dirma Pardo de Carugati (1934).

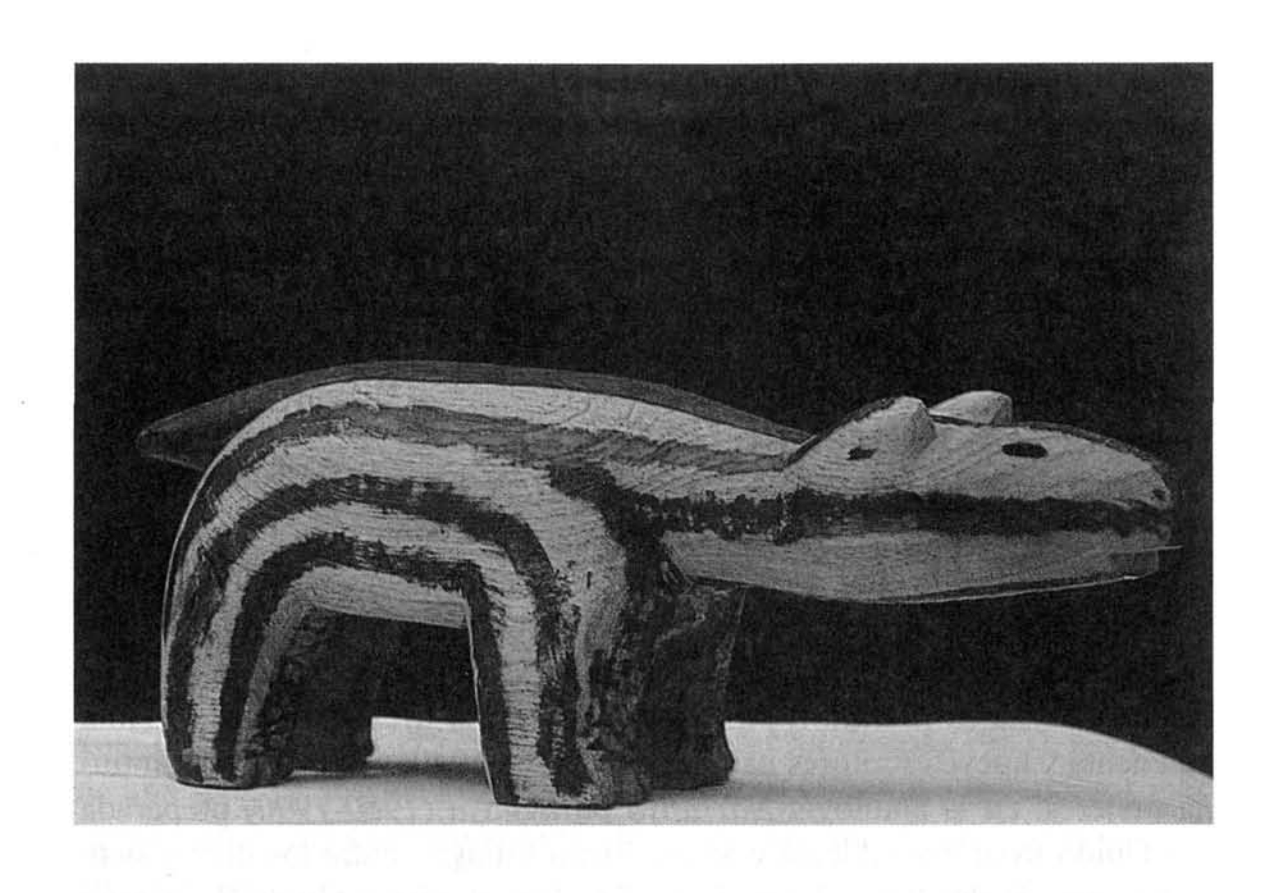


Figura Zoomorfa. Talla en cedro. Ava Chiripá-Acaray-Mi. Colección de arte indígena.
Foto Fernando Allen

Una propuesta paraguaya para las viviendas populares

Nils Wiezell

Hablar seriamente de vivienda popular significa, en primer lugar, hablar de políticas y actuaciones del poder público dirigidas a garantizar el acceso a viviendas dignas a los sectores más pobres de la población. Esto sólo sucede cuando el poder político ofrece alternativas concretas de financiación y programas de ayuda que rompan con la lógica predominante en las leyes del mercado, que suele ignorar las necesidades de los más pobres.

La situación de los asentamientos humanos en Iberoamérica es dramática en cuanto a la cantidad de viviendas necesarias como a las carencias de infraestructura, al deterioro del medio ambiente y a las consecuencias sociales.

Las viviendas cooperativas son un nivel digno de las personas y queda implícitamente reconocido tanto por las máximas autoridades internacionales civiles como religiosas.

La vivienda constituye un derecho fundamental, contemplado en el artículo 25 de la Declaración Universal de los Derechos Humanos donde puede leerse: «todos tienen derecho a condiciones de vida adecuadas para su salud y bienestar y el de su familia, incluyendo la vivienda».

El «Pacto Internacional de los Derechos Económicos, Sociales y Culturales», dice: «Los Estados partes del presente Pacto, reconocen el derecho de toda persona a un nivel de vida adecuado para sí y su familia, incluso alimentación, vestido y viviendas adecuados».

El Papa Juan XXIII, en su encíclica *Pacem in Terris,* dice: «Todo ser humano tiene derecho a la existencia, a la integridad física, a los medios indispensables y suficientes para un nivel de vida digno, especialmente en lo referente a la alimentación, al vestido, a la habitación, al descanso y a la atención médica».

Hoy es casi un lugar común que América Latina está en crisis. En lo político, en lo social y en lo económico. La crisis se ve agudizada por la ineficiencia de las instituciones políticas representativas frente a la acción de las élites de poder financiero, por la internacionalización creciente de las decisiones políticas y por la falta de control que la ciudadanía tiene sobre las

burocracias públicas. Existe una falta de cultura democrática arraigada en las sociedades latinoamericanas. Los períodos de expansión acaban generando desequilibrios financieros y monetarios, que derivan en respuestas estabilizadoras que, a su vez, acaban generando elevados costos sociales, lo que induce a nuevos impulsos de expansión. Por lo tanto, se considera un deber del Estado, facilitar las condiciones para el pleno ejercicio de este derecho fundamental. Porque mientras tanto, cada vez es mayor el número de personas que no tienen la menor oportunidad de acceder al mercado inmobiliario formal.

Los Estados latinoamericanos se encuentran envueltos en una doble paradoja: por un lado, integrarse en un proceso de globalización, realizar un reacomodo de estructuras y dinámicas económicas, políticas, sociales, jurídicas y tecnológicas a las nuevas demandas internacionales, sujetas a las presiones, disminuir los déficits fiscales e ineficiencias gubernamentales, democratización, reingienería, aumento de capital humano; y por el otro lado, se va incrementando la situación de pobreza de la población, generándose demandas hacia el gobierno sin posibilidad de ser resueltas dentro del modelo económico adoptado, donde los programas de compensación ya son ineficaces.

Todos los habitantes tienen derecho al uso y disfrute de la ciudad. Satisfacer estas necesidades fundamentales es responsabilidad y obligación de la sociedad en su conjunto y los gobiernos en especial.

Con la crisis fiscal, las políticas sectoriales de salud, vivienda, saneamiento, transporte, atienden cada vez menos a una población empobrecida. El Estado se retira de la implementación de servicios básicos para la población, en detrimento de la calidad de vida y de la calidad del hábitat popular. Al mismo tiempo, las formas de gobernar las ciudades están agotadas, lo que significa introducir cambios a este nivel y evitar la agudización de una crisis de gobernabilidad urbana. El desarrollo de las ciudades queda en manos de la anarquía del mercado, incapaz de solucionar las contradicciones urbanas, que van emergiendo con mayor fuerza.

La dimensión humana ha pasado a primer plano en el análisis general porque, así como es el motor del desarrollo económico, su crecimiento ha resultado ser uno de los mayores problemas porque su gran concentración en áreas urbanas ha producido un fuerte impacto sobre los recursos ambientales y ha provocado muchas limitaciones en las zonas rurales, especialmente en la capacidad de atención en los servicios de salud, educación y vivienda.

En la actualidad, esta tendencia va en aumento, debido a la concentración de la riqueza y a la prevaricación de las relaciones laborales en todo el mundo. Cada vez son más los trabajadores, incluso lo que aún conservan su empleo, que no poseen un nivel de ingresos suficientes para adquirir o construir una vivienda. Cada día es mayor el número de desempleados y «trabajadores informales»; como consecuencia, crece también la demanda de la vivienda y su contrapartida: la infravivienda en áreas urbanas precarias.

Hay diferentes reacciones frente a la situación actual. El agravamiento de la pobreza en los sectores populares, el hecho de que más de un tercio de la población económicamente activa se debata entre el desempleo y el subempleo, el agravamiento de los grandes déficit sociales, especialmente la vivienda, resultan impagables a menos que agravemos la pobreza y agotemos nuestros recursos hasta límites estructuralmente irreversibles.

En las ciudades de Latinoamérica, existen dos procesos de materialización y crecimiento: la ciudad formal, controlada, diseñada por especialistas, base de una edificación proyectada, de gestión privada o pública, sometida a las leyes de mercado, lugar de residencia y uso de los sectores con poder adquisitivo suficiente y de las entidades representativas y públicas; y la ciudad informal, espontánea e incontrolada, donde se desarrolla una edificación autoconstruida o autogestionada, no diseñada ni sometida a las leyes del mercado, lugar de residencia de amplios sectores de la población que viven de economías de supervivencias cuando no de indigencia. No son dos ciudades, sino una única, resultado de la interacción de dos realidades que se «necesitan».

Citemos a CEPAL: «Cerca de la mitad de latinoamericanos viven en la pobreza y cerca de 100 millones no cuentan siquiera con los recursos necesarios para alimentarse adecuadamente». Enrique Iglesias: «Si algo nos enseñó la experiencia de 30 años en este tema, es que cada vez hay que dar más participación a las ONGs y a la sociedad misma, nosotros tenemos mucho que aprender de esa reacción de informalidad».

Asistimos a una de las mayores incoherencias del pensamiento y la conducta del hombre que llamamos civilizado. A fines del siglo pasado, prometían ser garantes del progreso indiscriminado del hombre generador de su libertad y felicidad, a partir del desarrollo científico y tecnológico, y del intercambio universal. Hoy constatamos el inmenso crecer de las riquezas, en el concurso de la tecnología de avanzada y la globalización del mercado, cautivo en manos de 300 sociedades multinacionales que poseen mayor cantidad de bienes que dos mil millones de desafortunados. Por lo tanto es

urgente imaginar el futuro en términos generalizados de subsistencia para las mayorías, expulsadas de un sistema monolítico y despiadado.

Cada sistema económico, social y político adopta diferentes estilos para la satisfacción de las mismas necesidades humanas fundamentales. Las necesidades humanas fundamentales de un individuo que pertenece a una sociedad consumista son las mismas que aquél que pertenece a una sociedad ascética; lo que cambia es la elección de cantidad y calidad de los satisfactores, y/o las posibilidades de tener acceso a los satisfactores requeridos.

El sistema de la pobreza permite la reinterpretación de este concepto. El concepto tradicional es limitado y restringido, puesto que se refiere exclusivamente a la situación de aquellas personas que pueden clasificarse por debajo de un determinado umbral de ingreso. La noción es estrictamente economicista.

Llamamos «mundo libre» a un mundo lleno de ejemplos de las más obscenas iniquidades y violaciones de los derechos humanos. Marchas pacíficas de protesta son severamente castigadas y los que en ellas participan son detenidos y condenados por «atentar contra el orden público y subvertirlo».

La situación de crisis económica que atraviesa América Latina se manifiesta de muchas maneras. Una de las más significativas es la expansión sostenida de los *sectores invisibles* en el curso de los últimos años. En países con altos índices de desempleo, el contingente de población activa que trabaja en ocupaciones no asalariadas es de tal magnitud que ya pierde todo sentido considerarlo como sector residual de la sociedad. Por una curiosa dialéctica, tales sectores se manifiestan a la vez como expresión extrema de la crisis y como eventual embrión para revertirla. Por falta de oportunidades en el mercado formal, los trabajadores desocupados y sus familias generan formas alternativas de organización productiva y de actividad laboral, dando origen a una sorprendente diversidad de estrategias de supervivencia. En cuanto expresión extrema de la crisis, los *sectores invisibles* revelan la máxima precariedad de condiciones de vida y de trabajo, producto de la inseguridad permanente que impone un mercado competitivo donde la baja productividad del sector plantea grandes desventajas.

Todo esto se agrava por el hecho de que los *sectores invisibles* se tornan funcionales a un capitalismo que es incapaz de generar los empleos productivos necesarios en la economía formal. Un rasgo inconfundible del desarrollo latinoamericano en lo que se refiere a los mercados de trabajo, es la insuficiencia de los sectores económicos para absorber el incremento de la población económicamente activa. Ello genera un excedente de fuerza de trabajo que desemboca en un aumento del contingente de desemplea-

dos y subempleados. Quienes se encuentran en este contingente se insertan en el mercado de trabajo de manera muy diferenciada, constituyendo segmentos heterogéneos que conforman tanto el autoempleo de bajos ingresos como también una pluralidad de formas de organización social del trabajo donde predominan unidades productivas no institucionalizadas, es decir, localizadas fuera del sector productivo formal.

Semejante tarea es indispensable para estudiar la presencia de un conjunto muy extendido de personas que ocupan intersticios en la moderna economía del mercado, donde forjan alternativas en materia de organización social del trabajo, alternativas que son esenciales para su supervivencia individual y colectiva.

En las cooperativas no hay capital especulativo, no hay dividendos al capital, ni aun en caso de disolución. Todo el resultado de la cooperación cooperativa es por cuenta y en beneficio del socio usuario. Toda operación, empieza y termina en el socio. Como la cooperativa opera al servicio y en exclusivo beneficio de sus socios, todo el resultado de la operación debe liquidarse al socio usuario.

No se limita el movimiento cooperativo de viviendas a un simple órgano promotor de alojamientos familiares a precios económicos, bien construida y ubicadas en lugares adecuados, sino hacer de él un auténtico y eficaz instrumento de desarrollo comunitario y de promoción social que, aprovechando el caudal humano que llega, se encuadre y promocione su vivienda en régimen cooperativo, lo transforme voluntariamente y con su concurrencia en células vivas de integración cooperativa.

Pequeño resumen de cooperativas habitacionales

Las cooperativas de vivienda proveen casas posibles de financiar adecuadamente. Su misma naturaleza y el trabajo solidario necesitan un desarrollo y una conducta democrática. En la mayor parte de los países, la cooperativa habitacional individual es demasiado localista, demasiado pequeña, demasiado celosa de su independencia y demasiado inclinada al aislamiento.

En el ambiente internacional, la cooperación se debe extender mas allá de las fronteras nacionales para producir mayores beneficios, tales como el intercambio de habilidades y tecnologías, diálogo mundial y paz. Es un movimiento de carácter económico y de carácter social que, al abatir el costo de los bienes materiales, procurar el justo precio, valorizar el salario, eliminar la intermediación y fomentar la educación, pone a la comunidad

en condiciones de ser la principal beneficiaria de los bienes y servicios que ella misma produce.

El nacimiento de cooperativas data de tiempos inmemoriales. No sabemos ciertamente cuándo han nacido pero hemos de convenir inicialmente, junto a tan numerosos como calificados autores, que el cooperativismo tiene tantos años como el hombre mismo. Agrupados, los hombres tuvieron mejor acceso a la vivienda, a la alimentación, a la vida misma. La evolución histórica de las cooperativas puede darse de las siguientes formas:

1. Desde la era del antiguo Egipto hasta la época romana.
2. Primeros tiempos de la época de la era cristiana hasta la revolución industrial.
3. La era de las cooperativas propiamente dicha con los capitalistas del penique, la sociedad de Rochdale y la sociedad de crédito Raifeisen.
4. La era atómica, espacial y tecnológica.

Cooperativas en el mundo

Son asociaciones abiertas, libres y democráticamente organizadas y administradas, que tienen por objeto brindar un servicio a sus socios miembros como consumidores o productores, asegurando el justo precio por los servicios administrados, o la justa distribución por las tareas realizadas, excluyendo toda idea de lucro, ventaja o privilegio derivados de la fuerza del poder social o la fortuna.

El cooperativismo es hoy un importante movimiento en todas partes del mundo. Existen más de 700 mil cooperativas con 600 millones de asociados. El mayor número de asociados corresponde a Europa (47%), Asia (33%), América (19%) y el último lugar lo ocupa África con el 0,90%. Las cifras corresponden a entidades afiliadas a la Alianza Cooperativa Internacional, por tanto no incluyen países en que las cooperativas no se encuentran integradas en esa organización.

Tomados de varios países, los ejemplos de la solidaridad entre cooperativas de vivienda son: desarrollo, propiedad y manejo financiero, políticas de relaciones externas, información, educación y entrenamiento, servicios grupales y compra al por mayor.

Como empresas socioeconómicas, las cooperativas no son bien entendidas por el público o por los gobiernos. En algunos países reciben un

gran apoyo político, mientras que en otros el apoyo es casi inexistente. Debe ser enfatizado que el apoyo estatal es de gran importancia para los trabajos exitosos de la cooperativa, principalmente en el sector habitacional.

Cooperativas en Paraguay

En este país comenzó bastante tarde el concepto de solidaridad que estaba imperando en otras latitudes. Este concepto se trata en las Mingas del sur de nuestro país, con los indios de nuestra tierra. El trabajo mancomunado de los indios dio como resultado la formación de Mingas, donde trabajaban bajo el mando de un sacerdote. La comida era de todos y la vivienda la hacían entre todos.

Las cooperativas pueden ser usadas como agente de progreso, bajo cualquier régimen político. La mayor parte de los países no tienen políticas sociales integradas. A su vez el gobierno intenta resolver los problemas de los pobres, los ancianos y los discapacitados.

Nuestro desafío es investigar, examinar, aplicar y construir en cada oportunidad posible para avanzar y lograr los más amplios objetivos de la cooperación. Paraguay está llegando a los 5.500.000 de habitantes y tenemos un déficit habitacional de 400.000 viviendas según el Sindicato de Conavi, que es el Consejo Nacional para la Vivienda. Tenemos que pensar en la cantidad de ciudadanos de los cuales 1.900.000 viven en extrema pobreza.

El hecho de no acceder a una vivienda digna, produce en la persona y en el grupo familiar, un profundo sentido de desarraigo y marginación social, cultural y económica; este problema afecta a mas del 40% de la población y su estado crítico aumenta permanentemente. El 54% reside en áreas urbanas y su situación es cada vez más difícil. Se estima que por razones de embarazo, parto y posparto, muere una madre diariamente. Se calcula que cada año morirán 6.500 niños. El 56% de la población no tiene acceso al agua potable y el 71% de los accesos en las áreas son de tierra. En cada comunidad rural hay sólo una o dos escuelas, y en el 55% no funciona colegio alguno. El año 1998 acabó con cerca de 400.000 desempleados.

En el ámbito de la vivienda se requiere la búsqueda de soluciones creativas, originales y honestas para reducir costos, acortar plazos, acelerar procesos, mejorar calidades, sistematizar métodos, calificar recursos humanos, modificar procedimientos, eliminar trabas burocráticas, así como estimular la participación integrada de las instituciones privadas y públicas.

Por otra parte, aquellos que con el aporte del Estado y de toda la comunidad, hayan solucionado su problema habitacional, pueden dar el ejemplo para que otros accedan a soluciones similares. En el contexto surgen la autoconstrucción, la autogestión comunitarias y las diversas formas organizadas de la comunidad. En ella, es la población misma la que se responsabiliza tanto de la construcción como del mejoramiento de su vivienda desde el punto de vista económico y técnico. Las cooperativas de vivienda son entidades deliberadamente creadas para aunar las voluntades e integrar la participación, el esfuerzo y el ahorro de sus asociados para la adquisición de la propia vivienda. Quienes viven en una cooperativa no son solamente residentes o propietarios. Son miembros. A diferencia de los propietarios en una situación de renta tradicional, cada miembro tiene voto en la gestión de la cooperativa.

El financiamiento para la vivienda de interés social se compone de tres elementos, que dependen del nivel de ingresos de las familias:

– Un crédito que debe asumir cada familia de acuerdo a su capacidad de pago.
– El subsidio que entrega el Estado por medio de los entes autorizados.
– El aporte propio de las familias en términos de mano de obra y otros recursos.

Todos los años los miembros eligen una junta directiva para administrar los negocios y los asuntos de la cooperativa.

Existen en América Latina legislaciones sobre las cooperativas de viviendas; sin embargo en Paraguay todavía nos falta una ley sobre la constitución de cooperativas. Existen, no obstante, varios problemas que ponen en crisis la bondad de esta solución final para la supervivencia de la cooperativa que ya ha promocionado unas viviendas.

La posibilidad reside en la ayuda mutua entre los componentes de la cooperativa, de forma que aquellos que tengan mayor capacidad económica aporten más dinero y perciban un interés por el exceso, que será satisfecho por los que no pueden aportar tanto. En otras palabras: los socios más pudientes conceden un préstamo a los más necesitados.

Desde la adquisición del terreno hasta que la vivienda se halle en condiciones de ser habitada, el socio tiene que estar aportando dinero regularmente para que su sueño se convierta en realidad. Normalmente el futuro usuario no dispondrá de todo el dinero necesario para cubrir los gastos; por lo tanto será preciso buscar ayudas externas, con el abono de los correspondientes intereses y demás gastos de financiación.

La dirigencia cooperativa tiene clara la necesidad de impulsar el ahorro para la vivienda, que beneficie no sólo la participación de la población, sino que genere nuevas fuentes de capitalización y que disminuya la dependencia del financiamiento estatal. El incremento del ahorro interno bajo un sistema nacional de ahorro, es un elemento clave para el desarrollo y expansión del sector cooperativo para la vivienda.

Estamos con un déficit de 400.000 viviendas por año que cada vez aumenta; este déficit se trata de resolver en la forma que mejor le parezca al que esta frente a la instituciónconpetente. Tenemos fondo para todos, agropecuario, ganadero, etc., pero carecemos de un fondo para la vivienda. Hay rubros dentro del Presupuesto Nacional para la educación y para la salud, pero no para la vivienda, que en otros países existe y que en el nuestro escasea. Podríamos tener un impuesto para la vivienda que seria implementada por gente seria, honesta y digna del puesto que debe manejar. Los problemas de estancamiento, miseria, atraso, pobreza, los vamos ir solucionando con gente que sea capaz de pensar en sus semejantes y ser solidarios con el pueblo.

Conavi, el Consejo Nacional del la Vivienda, no funciona. Carecemos de una organización seria y honesta que cumpla con los requisitos que el pueblo exige de poder organizar una institución que responda a las exigencias de una mayoría. Siempre tenemos una minoría que está dictando las leyes de las cuales nadie sabe, pues siempre lo hacen a escondidas.

Con la crisis actual, se deben reunir diferentes especialidades (arquitectos, sociólogos, ingenieros, economistas, abogados, asistentes sociales), para que juntos con líderes estudiantiles y sindicatos, representantes de órganos estatales de planeamiento y de grandes empresas industriales, estudien y discutan los aspectos de la crisis habitacional del Paraguay. La vivienda es un elemento fundamental para la integración de las familias, y éstas, con toda la sociedad, discutirán la formación de una consciencia popular y la participación del pueblo en programas de desarrollo de la comunidad.

No se puede tomar la vivienda como algo aislado. Como ya dije anteriormente, existe una ruptura entre el individuo y la ciudad. La crisis de la vivienda se esta agravando considerablemente, e inquieta y atormenta a la casi totalidad de la población que esta relacionada con las dificultades económicas que está pasando la ciudadanía. Hasta hoy, el pueblo en su mayoría, desconoce lo que es una vivienda, con ambientación adecuada a la vida familiar, dotada de agua, desagüe, iluminación y demás comodidades básicas. La vivienda tiene un sentido más amplio que el espacio

construido. Es la calle donde las personas circulan, hablan, juegan. Es el transporte, la televisión, la escuela, el supermercado, la Iglesia, la plaza, en la cual el hombre traza sus itinerarios, determina sus actividades, limita su espacio en el mundo.

Se necesita una organización seria y honesta que lleve adelante todo lo referente a la vivienda, pues es también parte de los derechos humanos.

Innovaciones estructurales en la poética de Elsa Wiezell

Lourdes E. Espínola

Elsa Wiezell (1927) quien tiene más de treinta libros publicados[1] en el Paraguay y la Argentina y ha sido antologada en sueco, inglés y alemán, es extraordinariamente polifacética: en 1950 obtiene su título de Filosofía en la Universidad Nacional de Asunción, y luego sigue cursos de filosofía moderna, periodismo, radio y arte dramático en la Universidad de Río de Janeiro. Regresa al Paraguay y en 1954 es jefa de redacción del periódico *El Feminista*, el cual es la primera voz de lucha por los derechos civiles y políticos de la mujer paraguaya. Es cofundadora del Museo de Arte Moderno de Asunción, y en 1964 coordina la Primera Feria de Arte Nacional. En Uruguay es seleccionada en la sección *Valores de América* de la Editorial Artística Americana. Paralelamente difunde la cultura entre la juventud paraguaya, creando y dirigiendo por más de diez años la primera Escuela de Bellas Artes del Paraguay. En 1966 es invitada por la República de Chile para representar al Paraguay en el Congreso de Intelectuales Latinoamericanos. Recibe muchas menciones honoríficas por su vasta labor cultural como también por sus trabajos en pro de la mujer paraguaya, entre éstas su nombramiento, con Juana de Ibarbourou y Alfonsina Storni, como las tres mejores líricas hispanoamericanas por la investigadora sueca Hettan Spranger Natten.

Este desplegarse para abarcar todos los campos superiores de la cultura le da una base amplia: base filosófica; conocimiento de las artes plásticas; preocupación por lo social; y una base de crítica musical –todo lo cual enriquecerá su poesía al punto de observarse la influencia de las constantes humanísticas que corren cual hilo de unión en las vértebras de sus publicaciones.

[1] *Véanse, entre éstos:* Barro de estrellas *(Buenos Aires: Iberoamericanas, 1951);* El canto y la luz *(Asunción: Bellas Artes Miserere, 1964);* Tiempo de Amor *(Asunción: Talleres Gráficos Salesianos, 1965);* Mensaje para Hombres Nuevos *(Asunción: Editorial Emasa, 1966);* Palabras de otro Planeta *(Asunción: Ocara Poty Cue Mí, 1967);* Puente sobre el Tapecué *(Asunción: Ocara Poty Cue Mí, 1974);* La Cosecha del Viento Norte *(Asunción: Ocara Poty Cue Mí, 1974);* El Duende Fugitivo *(Asunción: Escuela Técnica Salesiana, 1976).*

Así la poesía de Elsa Wiezell de los últimos tiempos expone estas dos constantes: la presencia de la música –desde la teoría musical hasta la simple asociación de sonidos– y la presencia de un núcleo generador como principio visual y filosófico que subraya la importancia de la forma en la estructura de su obra como influencia de las artes visuales.

Por razones de limitaciones de espacio, analizaremos primariamente estas constantes, examinándolas básicamente a través de los libros *Eco Tridimensional* (1986), *Sembradores del Sol* (1970), y *Virazón* (1972).

Eco Tridimensional es un libro que delimita un punto clave de transformación en la poética de Elsa Wiezell y sobre todo transluce su interés por el aspecto formal de la estructura misma. Elimina toda puntuación y sin este obstáculo el poema fluye, representando formalmente lo cíclico del eco en el sentido de la posibilidad de infinitud.

En una entrevista con la autora, realizada el mes de enero de 2002, ella nos declara: «El estilo de los espejos que se ve en *Eco Tridimensional* puede ser también definido como un núcleo central que en vibraciones concéntricas pareciera que se repitiese en la segunda parte que, aunque igual, es diferente ya que al que lee le llega como un eco que recibe el lector con su respiración, su pausa».

Esta técnica de espejo a la que la poeta se refiere es una innovación poética en la cual los diecinueve poemas que componen el poemario están divididos en su mitad por el título, el cual está impreso en mayúsculas, dejando así un poema en dos partes. La segunda parte es reflejo de la primera parte en el sentido de que el primer verso de la segunda parte es el último verso de la primera parte, el segundo de aquélla es el penúltimo de ésta, y así sucesivamente.

Como dice el crítico norteamericano Charles Richard Carlisle en *Unicidad poética en Eco Tridimensional*:

> Esta forma sugiere una imagen de espejo, igual pero al revés de la que refleja; una imagen que se desarrolla gráficamente de página en página por los diecinueve poemas. Este poema –espejo es, hasta cierta medida, una manera más de subrayar el motivo del eco, puesto que la imagen que refleja el espejo es para lo visual lo que es el eco para lo auditivo[2].

Con este criterio en mente, regresemos a la tesis presentada para establecer el paralelismo de esta técnica de espejo con la de la música dodecafónica.

[2] *Carlisle, Charles Richard. «Unicidad poética en Eco Tridimensional de Elsa Wiezell».* Letras Femeninas, *vol. IV, Núm. 1, 1978. P. 67.*

Este sistema musical de doce tonos fue inventado por Arnold Schoenberg quien expone su teoría en carta a Josef Mattias Hauer, el primero de diciembre de 1923:

> Definitivamente me preocupo por la teoría de los métodos de la «composición de doce notas» que así –después de muchos errores y desviaciones– la llamo por ahora (y espero que definitivamente). Yo creo –por primera vez desde hace quince años– que he hallado la clave.
>
> [...] Hasta ahora –y por primera vez– no encuentro errores, y el sistema sigue creciendo por sí mismo, sin que yo haga nada al respecto. Esto lo considero un buen agüero. De esta manera me encuentro capacitado positivamente para componer tan libre y fantásticamente como lo hice tan sólo en la juventud, de otras maneras[3].

El más prominente pupilo de Schoenberg es Anton Von Webern, quien perfecciona la experiencia dodecafónica. En *The Path to the New Music* nos dice:

> También utilizamos las doce notas de atrás para adelante –el llamado *cancrizans*– y después las invertimos de orden –como mirando en un espejo– y también en los *cancrizans* de la inversión[4].

Vemos claramente cómo Webern nos describe que este sistema de los doce tonos actúa como espejo, y es en música lo que Elsa Wiezell introduce como innovación poética –innovación que hace escribir a Norma Suiffet, crítica uruguaya de la Universidad de Salamanca, en *Hacia el encuentro de Elsa Wiezell: Nueva forma poética*, el siguiente comentario:

> Henos aquí frente a una creadora asombrosa. Ha estructurado un estilo sin precedentes, un recurso nuevo que surge por vez primera en las letras de habla hispana. Ya no se trata de un mérito singular por su ingenio o su curiosidad, sino que funde estos atributos –innegables dentro del más alto sentido de ambos términos– con una concepción completamente auténtica de lo que es poesía[5].

[3] *Halle Rowen, Ruth, ed.* Music Through the Ages. *Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall, 1979. P. 325.*

[4] *Webern, Anton.* The Path to the New Music, *ed Will Reich. Bryn Mawr, Pennsylvania: Theodore Pressler, 1968. P. 41.*

[5] *Suiffet, Norma.* Hacia el encuentro de Elsa Wiezell: Nueva Forma Poética. *Asunción: Trujillo, 1975. P. 1.*

El paralelismo que hemos establecido queda confirmado con la definición de Ronald Stevenson en su libro *Western Music* donde dice, a propósito de la música dodecafónica:

> La idea de Schoenberg exponía que una serie de doce notas musicales podían constituir el principio estructural de una nueva música: su música dodecafónica sería construida a partir de reconfiguraciones de la serie básica de notas en formación melódica o armónica. Sostenía que la variedad debería ser conseguida por medio de presentar la serie de notas en sentido invertido, en sentido retrógrado, o en inversión retrógrada[6].

Se observa en *Eco Tridimensional* la clara influencia de lo musical, lo sonoro, la vibración del eco del título, y también la otra constante: la influencia de las artes plásticas en la simbólica representación visual del espejo y el núcleo generativo.

Este núcleo es, en este libro, la unión de los títulos del poemario; que es a la vez el concepto filosófico generativo y un poema unitivo. Citando de nuevo a Suiffet diremos que «curiosamente» –en la suma de títulos– «se ha formado un poema.» «La explicación de este poema tan coherente resume el acento del poemario general y la temática que se proyecta de la lectura de sus versos»[7].

Luego de estas observaciones, pasemos a examinar *Sembradores del Sol* a la luz de esta tesis antes expuesta. Este poemario es una colección de poesía social sobre la situación del hombre de la tierra, y así el ritmo general es también de compás lento, de golpes casi monótonos o sea onomatopeya del hacha y azada bajo el calor en la labranza.

La influencia de la música se transluce no sólo en el uso de la técnica del espejo en esta obra, la cual comprobamos es paralela a la música dodecafónica, sino también en el uso de imágenes sonoras como éstas de «Rescato del Surco»:

> Era otro sonido
> degollando sueños[8]

O, de «Quieto el Sol»:

> cantando libertad y muerte
> una extraña trayectoria en órbita

[6] *Stevenson, Ronald.* Western Music. *Nueva York: St. Martin's Press, 1971. P. 185.*
[7] *Suiffet, Norma.* Hacia el encuentro de Elsa Wiezell: Nueva Forma Poética. *Asunción: Trujillo, 1975. P. 9.*
[8] *B. Jowett, trad.* The Dialogues of Plato. *Nueva York: Random House, 1937. Pp. 661-662.*

es fragmento real que respira
cantando amor en substancia primitiva

(Wiezell, p. 21)

Como también de «Pausa de amanecer»:

música de clorófilas
garganta desplegada
maíz de viento.

(Wiezell, p. 2)

Hasta el uso de los título en sus poemas inmediatos desarrolla esto de nuevo. Consideramos: «Sonido vegetal», «Tres acordes para bienes instrumentales» (el título de la trilogía con la cual inicia la hablante su poemario), y «Cruzando el silencio».

El uso del silencio también es un elemento fundamental para Elsa Wiezell. Este empleo del silencio es como una nota musical en negativo. Es un claro uso de la teoría de composición musical aplicada por esta poeta a su obra. El uso del sustantivo «silencio» como elemento está también presente en el poema «Canto a los Yuyales»:

parió la ternera blanca
pero la tierra siempre en silencio
las perdices abrieron el cielo
pero la tierra silencio
la fecundidad entregó fruto hecho
pero la tierra sombra

(Wiezell, p. 34)

Pero más importante es el uso del silencio como elemento técnico: meta para la cual la poeta tiene que eliminar toda puntuación y así crear un espacio negativo, un punto en blanco donde el lector puede rellenar y transformar la estructura poética que ella presenta.

Respecto a este empleo del silencio musical en relación con su poesía, Elsa Wiezell nos explica, en otra parte de la entrevista realizada en enero, que:

> Considero que al eliminar la puntuación doy como un esqueleto poético con un espacio blanco creacional, y el lector pone tres elementos al poema y éstos son: a) temperamento, b) respiración con la integración de

su propia puntuación, y c) marcación de palabras e imágenes para él más importantes; que es a elección y relacionada con el primer elemento: temperamento.

La filosofía de Elsa Wiezell al respecto es similar a la ideas de Platón respecto a los tres componentes musicales. En el Libro III de *La República*, nos habla a través de Sócrates, como la personificación de la sabiduría, siendo Glaucón el interrogador. Platón identifica también tres ingredientes en la música: palabras, armonía y ritmo.

Desde este concepto de Platón hasta el de los músicos de hoy se ha producido una evolución, pero estos elementos son aún válidos. Así vemos que al examinar la meta de Elsa Wiezell en cuanto al uso del espacio blanco creacional en su poesía, éste es comparable a estos tres elementos musicales de manera que: (1) el primer componente que da al lector en la poética de Elsa Wiezell, temperamento, es lo que en música es el modo o el armónico *patrón de compás* que da el ejecutante a una composición musical. (2) El segundo elemento que la poeta da al lector es: la respiración, es equiparable al intervalo musical en relación con la *graduación de tono* y la marcación poética es lo que musicalmente correspondería al ritmo o pulso, determinado esto por el acento, la duración o *valor tiempo* relacionado –por supuesto– a la cadencia y la métrica.

Es también interesante observar en este poemario el uso que hace la poeta del color, a modo sutil de incorporación de las artes visuales en su búsqueda de la integración de los ojos y el tacto en el arte de la poesía. Veamos unos ejemplos en este poemario. Primero de «Pausa del crepúsculo»:

en rojo vivo
proyectado en altivez oscura
un pensativo trueno de fatiga
descansa sobre el mate
un gemido
en verde azote
(p. 3)

Y luego de «Tiempo después»:

arriba el sol
espátula en verde y rojo
duermen con herramientas
cicatrices como azules peces
(p. 4)

Este tratamiento poético del color es una verbalización de las pinceladas impresionistas. Otras veces, utiliza juegos de luz y sombra para el tema de la lucha del bien y el mal; la vida y la destrucción, como en «Transformando la muerte»:

batalla del nacimiento verde
de muerte transformada
de olvido al planeta de sombra
hacer del sol un sonido de ramaje
(p. 7)

Estas metáforas nos llevan de nuevo a la confirmación del uso que Elsa Wiezell hace de las artes plásticas para enriquecer sus poemas, lo cual es la segunda constante de la que hablábamos en nuestra tesis inicial.

Vamos ahora a la última etapa de nuestro análisis y exploramos estas dos constantes como se presentan en el poemario *Virazón*. El tema es de contenido histórico-social, pues se basa en el acontecimiento histórico de la Guerra de la Triple Alianza del Brasil, Argentina y Uruguay contra el Paraguay, la cual deja al país en terribles condiciones.

El estilo usado es el del espejo o lo que la autora define también como el núcleo generativo[9]. En *Virazón* el núcleo generador se halla en el medio de este largo poema épico-dramático y es: «Caazapá en tiempo de silencio». En los dos libros anteriores el núcleo (como título) se da a mitad de cada poema corto; en este caso el núcleo abre su vibración a mitad del libro.

También notamos en *Eco Tridimensional* y en *Sembradores del Sol* cómo este núcleo generador es como un elemento sideral o el espiritual infinito que se reproduce como un eco en ondas vibratorias que se repiten, similares pero no iguales; es un núcleo formado por la suma de títulos.

En *Virazón* esta técnica de espejos, siempre basada en el concepto de la música dodecafónica, es algo diferente, más pleno en el logro formal. El título «Caazapá en tiempo de silencio» es la metáfora clave, el elemento generador y eje del poema. Además de estas características que comparte con los dos poemarios anteriores, vemos en *Virazón* metáforas en cualidades tónicas.

Elsa Wiezell echa de nuevo mano del recurso de la ausencia de puntuación y también imágenes de sonoridad tajante como:

en el espacio velado por exilio
como tambor de hachazo[10]

[9] *Entrevista con Lourdes Espínola, Asunción, Paraguay. Enero de 2002.*
[10] *Elsa Wiezell,* Virazón. *Asunción: Ocara Poty Cue Mí, 1972.*

O, más adelante:

un machetazo del viento
(p. 2)

Seguido por:

la garganta rústica
carraspea el paisaje
(p. 3)

Y en la misma página:

como instrumento de cuervo
obstinado es el pensamiento
la garganta
tiene un gusto áspero y pavoroso
en la mudez de la tierra
(p. 3)

Estas imágenes se hallan en la primera parte del poema, y más adelante se hallan más de la misma índole que merecen nuestra atención:

la palabra
ponía en desatino
la guerra muda en aborigen

estrangula una pausa de tiempo
el silencio
con movimiento acuático
(p. 5)

Y luego:

corazón de la tierra
en el amoratado silencio
en un péndulo de plumas
silencio
donde se filtra la brizna
silencio
(p. 5)

Aunque los logros son originales, no podemos decir que esta búsqueda en sí es nueva, como nos enseña la lectura de Oscar Wilde[11] y los modernistas. Recalca esto el crítico ruso Boris de Schloezer al escribir sobre la estética y la música del siglo veinte en *The Way of Understanding*:

> La poesía tiende hacia la música en la medida en que aspira hacia la inmanencia y no se convierte en música en la medida en que las palabras todavía retienen cierto significado trascendente, en la medida en que nosotros todavía las reconozcamos como signos.
>
> Desde este punto de vista, toda actividad artística tiende a transformarse en signos de valor inmanente que poseen sólo un significado trascendente[12].

La presencia, de nuevo, de la constante primera o la música a través del uso del principio del silencio musical, con la eliminación de la puntuación poética, la aplicación de los principios de la filosofía dodecafónica, y la elaboración de imágenes sonoras, es evidente.

Es importante notar que también en *Virazón* la segunda constante se halla presente. La integración de las artes plásticas la realiza Elsa Wiezell a través de un medio visual interesante. Hemos establecido que el tema que desarrolla el poemario es trágico, lleno de fatalismo y mucho más el tema de la guerra como fin catastrófico. Nótese el tono de la última estrofa:

la vértebra de la patria...

en abandono de vegetaciones
en párpado hechizado
en hierba inanimada
morir juntos
(p. 12)

Elsa Wiezell nos enfatiza este dolor visualmente mediante la estructuración de la división de las estrofas de modo que la palabra impresa forma como un zig-zag de cicatriz. Esta imagen también se halla en el texto mismo:

[11] *Debiendo su tesis al verso* De la musique avant toute chose *de Paul Verlaine, dice Wilde: «Desde el punto de vista de la forma, el tipo de todas las artes es aquel del músico». Oscar Wilde,* Preface to the Picture of Dorian Gray, Victorian Poetry and Poetics, *Walter E. Houghton y G. Robert Strange, eds. Boston: Houghton Mifflin Company, 1959. P. 753.*

[12] *Citado por Walter Gerbath, et al, eds.* An Introduction to Music. *New York: W.W. Norton and Company, 1969. P. 4.*

El vientre fue cicatriz

... membrana sin bálsamo

la tierra está porfiada
cicatrices
sementera con señales
(p. 4)

sementera con señales
cicatrices
la tierra está porfiada
(p. 8-9)

O tal vez esté marcado por la nube de lo maléfico arraigada en la mitología guaraní donde se asocia la catástrofe a los elementos naturales y así desde un principio leemos imágenes tales como: hachazo, trueno, flecha, sollozo, hueso desterrado y vértebra de patria. (Wiezell, p. 7) Y las estrofas nos dibujan en verdad la quebrada vértebra de la patria después de esta guerra.

Con esta ojeada panorámica de estos tres libros de Elsa Wiezell vemos la influencia de la música y las artes plásticas en diferentes expresiones como dos constantes que crean así una experiencia poética polimorfa y polifónica, como hilo de unión entre *Eco Tridimensional*, *Sembradores del Sol* y *Virazón*.

Las palabras del cuerpo

Enrique Marini Palmieri

Todo converge en mí;
y de mí mana:
Eros y Poesía,
Nada falta.
Partidas y regresos
(43)

La poesía como magia

El *Cratilo* es el tratado más antiguo que existe sobre el lenguaje. En este diálogo de Platón[1], Sócrates parece darle la razón a uno de sus interlocutores, Cratilo –para quien existe total adecuación entre nombre y objeto o concepto nombrado, porque hay una función legisladora superior que concedió al hombre esos nombres, ya en la noche del Caos hesiódico–, contra el otro, Hermógenes –para quien la adecuación entre nombre y objeto es arbitraria, fortuita, y depende de aquél, el hombre, que crea el nombre (o signo), acto de crear que está, pues, al alcance de todos y de cualquiera[2]. En realidad, esencialmente y una vez más sólo trata Sócrates de salir en busca de la verdad.

Una vez nombrado el objeto, el orden que le impone el creador o el poeta a esos nombres es capital. Así, la esencia de la *poiesis* es, a mi parecer, la creación de un orden intencional que el poeta decide plasmar. La intención será el fundamento de la diferencia entre el discurso llamado literario y el que no lo es.

[1] *Sócrates discurre con Hermógenes y Cratilo sobre la relación que existe entre el nombre y el objeto, en cuanto a la justeza del signo y su relación con la naturaleza del objeto, es decir entre significante y significado y referente. Con distinta terminología, esta obra no deja de ser una reflexión absolutamente moderna sobre los signos o nombres que constituyen el elemento fundamental de la lengua y la realidad del objeto o concepto que los signos ayudan a designar, dándole lugar privilegiado a lo irracional, junto a lo racional, evidentemente.*

[2] *Como se puede apreciar, ya figura en el* Cratilo *la noción estructuralista que introduce Saussure en la lingüística moderna, la de la arbitrariedad del signo.*

Para Sócrates este orden supone misterio en su origen, misterio que comparten legislador, cuya naturaleza es suprahumana, y poeta. Al legislador le incumbe el crear los nombres y al poeta, el ordenarlos. Hay, pues, en la tarea de ordenar lo irracional (la creación suprahumana de los nombres) y lo racional (elaboración del orden intencional). Se reúnen así intuición y conocimiento, constituyendo una verdadera intencionalidad mágica, más que simple elaboración retórica y formal de estructuras de registro poético, o literario.

Amar la poesía y cómo decirlo

Poesía es magia, intuición, irracionalidad a la vez que intención y racionalidad. Para existir, vivir, vibrar, el poema –como todo discurso literario intencionalmente creado– necesita que el lector, un lector, exista, viva, oiga y vibre a su vez con ese orden intencional. La lectura también es racional e irracional a la vez, siendo ésta la más frecuente, en suma.

Como ocurre en el amor, también suele resultar difícil explicar por qué vibramos con la lectura de un poema. Y afirman algunos que saber decir por qué se ama equivale a no amar ya. Por ello, quizá, se dice que el lector avisado, que sabe, o así lo cree, por qué ama, o no, una obra literaria, lo declara en detrimento de su propio amor, matando amor y obra. Con lo cual es muy posible que no sea suficiente con ser lector modelo, como quiere Eco, y tengamos que ir hasta el lector amante, según Abrams, o, por lo menos ser corteses, siendo para Steiner la actitud que el lector crítico ha de adoptar. Y no habrá que olvidar que en el mecanismo de la creación del orden intencional poético entra el componente de la seducción que apunta al lector.

En cuanto a Sócrates, éste añade que le toca al dialéctico el comprender y discurrir sobre tal orden intencional y sobre las diferentes etapas de elaboración. La tarea del lector amante o cortés habrá de adecuarse, pues, a la equivocidad racional e irracional de la intención poética, si quiere revelar la obra en cuestión a aquellos que se dirigen a él, solicitando una guía de lectura. Para mí, el dialéctico sería un lector que, como amante, descubriese primero, intuyese después y por fin amase, para luego proponer que se comparta su conocimiento amoroso de la obra analizada. Cierto es que así estoy planteando la cuestión del hablar o no de una obra que un lector avisado no aprecia, y que esta cuestión es de difícil solución.

De todas maneras, y siguiendo el presente discurrir, diré que el lector dialéctico, aun consciente del factor de seducción que conlleva toda *poietica*,

amará, como ama el lector que ignora los pormenores del orden intencional que lo seduce, y cuyo conocimiento, en el fondo, no es necesario –ni creo que el autor apunte a que su lector lo posea– para amar la obra que lee.

Quizá por todo esto no exista lo que se da en llamar crítica literaria. Quizá sólo existan lectores amantes cuyo privilegio sería el alcanzar a comprender mejor que otros lectores los mecanismos del orden intencional que el neolegislador construyó, papel que el *poieta* desempeña, transformando por el elaborar racional e irracional de su obra.

Jean Starobinski explica que[3]:

> La crítica completa no ha de ser ni aquella que apunta a la totalidad (suerte de mirada que cayese a la vertical), ni aquella que apunta a lo íntimo (suerte de intuición que tiende a identificar) sino aquella que exige que la dejen caer a la vertical como la mirada, una vez, y que otra vez, pueda intentar la tarea de identificar. La crítica completa es la que entiende que la verdad no se halla ni en la una ni en la otra de dichas posturas, sino en el movimiento que la lleva, tenaz e incansable, de la una a la otra. La crítica no habrá de rechazar ni el vértigo del distanciamiento ni el del acercamiento. Habrá de desear el doble exceso en el que, cada vez, su mirada se sitúa en una postura tal que está a punto de perder todo su poder.

En esencia, Starobinski comprende que la crítica es como una pérdida de poder, como la manifestación de una relación entre el crítico y la obra, y aun como una relación entre el crítico y su propio sí mismo. Starobinski la encara como una crítica «prudente» cuando se trata de:

> [...]conocer al hombre más allá de su obra, a éste tanto como ser social que como ser natural; cuando se trata de conocerlo en su capacidad de sobrepasarse, de crear formas y actos que le cambien el destino de su ser natural, actos y formas que le cambien la situación social que se le había asignado, y aun, que cambien la sociedad misma.

Apertura, disponibilidad, falta de prejuicio, desconfianza ante lo que el escritor puede mostrar y ante lo que el propio crítico pone de sí sabiendo que la objetividad total es imposible. Dejo así sentadas las premisas que me guiaron para la lectura de *Las Palabras del cuerpo*, y que alimentan la brevísima reseña que les propongo.

[3] La Relation critique. L'Oeil vivant II *(1961), Paris: Gallimard, 1999, collection «Tel», n.º 301. Traducción del autor.*

Poesía de amor y de epifanía

En la tarea de analizar la poesía amatoria, cuán significativo es el hecho de que en el *Banquete*, Sócrates pusiese la definición de la *poiesis*, ligada con el nacimiento de Amor, en boca de una mujer, Diotima tan justamente, extranjera de Mantinea cuya historicidad no sólo no está probada sino que muchos la consideran como personaje de ficción que sirve de recurso literario para transmitir ideas socráticas y platónicas sobre amor y poesía. Hecho significativo, ya que la ambigüedad del personaje pone de relieve la estrecha relación que existe entre lo racional y lo irracional en la creación poética. Y todo ello alrededor de Amor, de Eros, que la poesía reúne[4].

No habrá que olvidar considerar que Diotima inicia su explicación partiendo de la naturaleza de Amor, entregándole a Sócrates el mito del nacimiento de Eros, *daimon* o geniecillo, entre divino y humano, hijo de Poro y de Penia (del Recurso y de la Pobreza, divinidades alegóricas respectivamente), intermediario entre Afrodita y los hombres: Eros los revela a sí mismos[5]. Diotima parece estar diciendo que sólo allí donde se reúnen voz poemática, amor y creación hay *poiesis*. Por ello, y por lo que tiene de epifánica, ¿será la poesía amatoria la forma perfecta de la creación poética?, ¿acaso estriba en todo ello ese atractivo que seduce al lector y le facilita la identidad con el yo lírico? Y Safo, ¿será ella la encarnación legítima de la poesía amatoria? Al decirlo no olvido que la voz de Safo es, como la voz de Homero, el eco paradigmático de un contenido más que de un autor.

En 1990, en el poemario intitulado *Partidas y regresos*, la voz poemática femenina se presentaba acuática, concavidad de agua frente a la montaña-orificio de fuego del «volcán de silencio» (51) masculino, y el amor: «mar de escamas» (21), «cúpulas acuáticas» (51), «Las cúpulas acuáticas / que hoy te entrego, / para apagar los volcanes del silencio». (op. cit., 51). Amor, antorcha que arde, perenne.

[4] *Es interesante considerar la etimología que se cita en relación con el nombre de Diotima: «la que honra a Zeus»; asimismo, la connotación misteriosa que aporta el topónimo Mantinea, de raíz* mantiké *o arte adivinatoria, matiz que se halla en todos aquellos vocablos con el sufijo* mancia. *Ambos aspectos se reúnen en las características mágicas, proféticas que posee el poeta,* poieta, *más que vate o aedo. La* poiesis *parece así hallarse ligada a los conceptos de la divinidad, de transmisión de un mensaje divino a los hombres.*

[5] *Asimismo, habrá que considerar que en la* Teogonía *de Hesíodo, Eros es la fuerza positiva que transforma a Caos y a Tierra, para que, dominándolos, de ellos surja la Creación. Amor es así mucho más que la mera leyenda amorosa que nos vierte la mitología latina con el hijo de Venus y sus amores con Psiquis. Eros es el impulso irreprimible que guía al Caos, abismo o vacío, y no desorden, a aceptar que de él y de Tierra surja la Creación. Inevitable, pues, es que Eros y* poiesis *se liguen en el acto de crear un poema. Así, referirse a una poesía erótica, amatoria, adquiere visos de redundancia, de evidencia.*

Agua y fuego, elementos esenciales de la Creación, son en el poemario de Lourdes Espínola materia de creación estética pura. Agua y fuego, mujer y hombre, antonomasias, símbolos, emblemas, iconos de un juego cósmico especular en el que Eros es esa dinámica que ordena, como en Hesíodo (*Teogonía*, 120), «en el fondo de los corazones al espíritu y a la voluntad». En *Partidas y regresos* se lee: «Del silencio, / tu agua fue música errando vuelos / en callejón de vida. / [...] Cálida roca sedienta / penetras en mi mar de escamas que aletean, / y te convidan las torres, de cúpulas en rayos» (21)[6].

Círculo y verticalidad, tiempo y lugar, hombre y mujer, figuras antonomásicas que decido nombrar como cronotopo metamórfico en el que el sujeto lírico es forzosamente voz y autor. Y estamos ante un destino de mujer rebelde y libertario:

«La mujer no tiene palabra»
Lacan (?)

Destino de mujer
o de orificios tapados,
la boca purificada en padrenuestros
para que no diga lo que no se debe.
Agua bendita, jabón.
Una mano cubriéndole,
susurros por lo bajo:
«escribe libros».

[6] Partidas y regresos *es el sexto libro de Lourdes Espínola (Asunción, Paraguay, 1951). Con Prólogo de Augusto Roa Bastos «Mujer sola entre dos tiempos», el poemario se publicó en Asunción, en Ñandutí Vive e Intercontinental Editora, en 1990, con 55 páginas. Tuve el privilegio entonces de presentarlo en Asunción, en el Centro «Juan de Salazar», del entonces Instituto de Cooperación Iberoamericana. En junio de 1997, las Ediciones Índigo publicaron en París una antología bilingüe de la autora, en la que se incluyen poemas de este libro, con el título* Encre de femme, *en traducción francesa y prólogo de Claude Couffon. En español, el título tiene reminiscencias nerudianas:* Navegaciones y regresos, *de 1959, escrito en un regreso a Chile, en la Isla Negra. Las reminiscencias sugieren un compartir el sentimiento de vivir lejos de la querencia y un día volver a ella (situación que Lourdes Espínola conoce desde muy joven, cuando se casa y se instala en los Estados Unidos). Interesante sería analizar la relación con la composición de Neruda que abre su poemario, «A mis obligaciones», con la manera que tiene la voz poemática en los dos últimos poemarios de Lourdes Espínola de encarar la labor del escritor en su finalidad. Dice Neruda que «Cumpliendo con mi oficio», la tarea es «trabajar, trabajar, / manifestar la primavera.», porque «A todos tengo que dar algo / [...]yo estoy limpiando mi campana, / mi corazón, mis herramientas. // Tengo rocío para todos».*

Lourdes Espínola publicó su primer libro en 1977: Visión del arcángel en once puertas, *con el que obtuvo el Primer Premio del Sigma Delta Pim en los Estados Unidos. Y en 1981, el Primer Premio Santiago Salas con* Almenas del silencio.

Demasiados manuscritos esparcidos,
orificios imposible de tapar.
Soy mujer,
luego desobedezco.
(edic. sit. 11)

Las Palabras del cuerpo

En el caso de este poemario, el último de Lourdes Espínola, el yo lírico cumple plenamente con lo enunciado por Sócrates en el *Cratilo*, así como con lo que afirma Diotima en el *Banquete*: «[...]pues hay hombres, [...]que conciben en las almas, más aún que en los cuerpos, que le corresponde al alma, aquello de concebir y de dar a luz» (209.a).

Con tal disposición a guisa de transfondo, paso a hablarles del poemario que ocupa estas reflexiones sobre poesía paraguaya contemporánea, que ejemplifico con la de Lourdes Espínola[7], en su actualidad, la de este su último libro, editado en París en edición bilingüe. Por segunda vez Lourdes Espínola pone su confianza en mí. Esta confianza se halla en relación con la que su madre Elsa Wiezell depositó en mí, y, en gesto de gran generosidad, ofrecía lecturas comentadas de sus poemas a un entonces joven profesor. Por así decirlo, Lourdes Espínola sigue, como poeta y amiga, por el sendero trazado por la autora de poemarios tan importantes como: *Eco tridimensional* (1968), *Poema ultrasónico* (1969), y *Sembradores del Sol* (1970), en los que la escritora reanuda con una tradición que viene del amor que puso el Renacimiento en las formas fijas de elaboradísima intencionalidad, y propone poemas en espejo y en díptico, reiterándose en ellos, a par-

[7] *Aunque hoy ya no se pone en entredicho la existencia de la literatura paraguaya, como fue el caso en la primera mitad del siglo XX, aún hoy se la suele presentar en función de sus orígenes tradicionales precolombinos, se le concede una naturaleza eminentemente oral, es decir que sus autores son juglares. El juicio, que merece que se lo matice, obviamente, no deja de ser en cierta manera exacto, ya que la canción paraguaya y la poesía se ligaron siempre de forma indisoluble, ya sea como fruto de elaboración culta, vgr. el* Canto secular *(1911) de Eloy Fariña Núñez, ya con la obra de Manuel Ortiz Guerrero que alimentó la vertiente poética popular a través de letras de canciones. Hoy, la literatura paraguaya cuenta con una tradición de numerosas escritoras; como las que se ilustraron tanto en la prosa narrativa de ficción (Teresa Lamas Carísimo de Rodríguez Alcalá:* Tradiciones del hogar, *1925), como el ensayo (las hermanas Adela y Celsa Speratti a finales del siglo XIX, difundieron sus ideas de cultura en periódicos de la época), y, por supuesto, en la poesía (Dora Gómez Bueno de Acuña:* Flor de caña, *1938). La generación coetánea y contemporánea de la de Lourdes Espínola se halla marcada por la riqueza de las voces de escritoras de obra en prosa y en verso de intensa variedad y de indiscutible valor.*

tir del verso central, en sentido vertical, y de cada lado del pivote, idénticos versos. Elsa Wiezell logra así una riqueza semántica radical, cuya equivocidad formal y semántica, eminentemente poética, refuerza el mensaje metafísico de las composiciones.

Lourdes no niega la herencia materna en la que Suecia y el Paraguay se mezclan, ya que lo nórdico se halla sugerido en el poema «La Pipa (al abuelo Wiezell)», en el que hay que poner de relieve la equivocidad de la figura de hipálage que se halla en el último verso citado, «[«esa pipa»] preñada de mi infancia», ya que ilustra el mecanismo mismo del lirismo de *Las Palabras del cuerpo*. Se trata de una propuesta en la que el yo poemático se confiesa, pero para poseer su propia confesión y no ser voz pasiva de la experiencia que se expresa:

> [...]
> Me ciega
> el sol de medianoche
> y no te hallo...
> porque callado en mi corazón
> sólo te encuentro
> cuando quieres venir,
> acariciando esa pipa
> impregnada de tus manos,
> preñada de mi infancia.
> (106)

Intencionalidad de la poesía

Con la afirmación celebérrima: «Soy yo, Madame Bovary», Flaubert proyecta en el concepto de la crítica personalista de Sainte-Beuve que ponía en relación forzosa al autor con su obra, un desmentido definitivo. En *Las Palabras del cuerpo*, Lourdes Espínola lleva el discurso de la voz poemática a límites tales del confesionalismo lírico que la categoría «literatura femenina» se encarna en este poemario con toda la equivocidad de la frase del escritor francés, y logra que, en la propia naturaleza femenina de la voz, se halle la fuerza de la virilidad más audaz y dominadoramente sensual: de su deliberada feminidad nace el antídoto a una literatura de género que peca, la más de las veces, por sectaria, limitativa, maniquea. Me explico: la poesía de *Las Palabras del cuerpo* es mujer, es Diotima, es carne de Safo; es esa voz poemática que se dirige a un paradigma más que a una persona

de sexo viril concreto, porque hablando de sí misma esta mujer es voz tan misteriosa como la del propio Homero. Misterio que a la vez es el de una pregunta: ¿no serán estas palabras del cuerpo un compartir de los sexos en ese ir y venir amatorio sin supremacías ni prerrogativas?; pregunta que abre a otra: ¿no habrá que hablarse sencilla y meramente de arcano poético, como puede uno referirse al arcano de los sexos?

Por un lado, en este poemario, la respuesta a estas preguntas, sin lugar a dudas, se halla, por un lado, en los simbolismos del agua, de la sangre y de la savia, líquidos que en su dimensión esencial poco y nada tienen que ver con el fluir lánguido de las linfas femeninas que fluyen por los cuerpos evanescentes de las enamoradas pasivas: «Abrí los brazos / y de los senos brotó la luna» («Mito de creación», 68). Lourdes Espínola se salta barreras, llevada por la pujanza de un símbolo que fluye haciéndose, a la vez que haciéndolo todo. Afrodita Anadiomena y Artemisa. Agua, espuma, sol y fuerza.

Y, por el otro, porque el cuerpo que posee la voz poemática femenina, no sólo es el suyo, en absoluta y libre propiedad: «[...]Me deslizo cada madrugada / como funda de seda / y el abrazo de venas, / me devuelve la tibieza tantas veces conocida» («A mi cuerpo», 64); sino que, frente al que posee el destinatario de estos poemas, ella misma de éste se enseñorea: «El lazo de tu sexo se desata / rojo de seda como candelabro» (114). Tal posesión individual, en relación especular e incluso egoísta, alcanza los límites que crean con todo ello un único cuerpo, el de la palabra acuosa, compartida en la humedad del deseo que fluye por, entre, y para los cuerpos. El manojo mismo constituye esa agua viril en feminidad, savia-sabia que fecunda los territorios del éxtasis erótico y poético. Éxtasis presentes, futuros, los que ya van grabados en el «mapa de antiguas cicatrices» (10) del cuerpo de la voz poemática. El observar tal quehacer ocupa esta nuestra última reflexión.

El poemario

Las Palabras del cuerpo es un manojo de poemas amatorios en el que se deletrean las maneras que tiene el alma de quien ama de servirse de sus sensaciones para expresarse. La voz poemática se manifiesta, pues, como cuerpo y para el cuerpo: lenguaje del cuerpo de la mujer que ama y a la que se ama; sílabas del cuerpo del hombre que ama y al que se ama; letras de los cuerpos que se entregan en la sangre y la humedad de lagos y lluvias de

palabras en constante vaivén, en ese ir y venir que es el ritmo del amor a la vez que ritmo versal y retórica poética. Todo se resume en el «viaje de mi vida», dice la voz poemática:

I
El viaje de mi vida:
suficientemente cerrado
para sostenerme,
suficientemente poroso
para que penetres...

II
Mi ropa dada vuelta,
mostrando las costuras:
pequeñas cicatrices de mi cuerpo.
Trata de equilibrar un ángel
entre tus largas piernas,
así me tienes...
y sostienes.
[...] (60)[8]

El cuerpo, los cuerpos son, es uno, como la sangre y la palabra. Sangre y palabras corren por cada verso en pleno simbolismo transcendente, siendo verso, palabra y sangre un solo eco. El amor, la sangre, el poema fluyen y suenan, como esencia que son de la palabra, corriendo con fuerza, fecundando los cuerpos como savia imprescindible:

[...]
Tengo memorias, de círculos
sintiendo dentro mío
la explosión luminosa de tu savia:
tu volcán convergido entre mis labios.
(28)

[8] *Considero que esta composición es una de las más logradas del poemario, no sólo porque encarna la semántica misma del libro en su intencionalidad semántica profunda, sino también en la formal. En efecto, si dejamos de lado el ritmo sensual femenino y viril a la vez que ya hemos evocado, se observa que la disposición poliestrófica, polimétrica y suelta de esta silva favorece el alcance de la metáfora viaje-vida, de funcionalidad, por así decirlo, codificada, pero que se halla reforzado por la hipálage que establece la relación figurada entre las cicatrices del cuerpo y los objetos-conceptos que constituyen las costuras de la ropa. Merecería este poema un análisis por separado y completo.*

Amor, como el fluir de un objeto-concepto que, en una dinámica en la que la voz poemática ejerce su fuerza activa en el cuerpo amado, es totalmente ajena a esa pasividad femenina vegetal como en las figuras evanescentes, trágicas, fatales o víctimas finiseculares. Amor que fluye como agua pujante, simbólica y transcendente. Dinámica que devuelve a su vez al amor en todas sus formas misteriosas.

> [...]
> Creando
> el día primero,
> escribo con mi lengua
> el poema de mi cuerpo,
> aquel que brota luz
> y se rompe en estrellas,
> cuando tomo la pluma,
> cuando tuerzo las piernas.
> (34)

Sí, en este poemario, la voz poemática es aliento poético, amor apremiante, y es agua que se enrolla y desenrolla, invadiéndolo todo. Ambos, leves e irreprimibles, humectan los sentidos enamorados, para que el amante/amado y la amada/amante se entreguen mutuamente en el abrazo que crea la palabra de los cuerpos.

En los flujos de los deseos: presente, pasado, futuro

Como se observará al terminar la lectura de las citas que siguen, la metáfora en cadena y en ausencia identifica polisémicamente la seda con el camino que se recorre, metáfora que es a su vez del abrazo que aprieta y el del flujo carnal que lo agita hasta el éxtasis. Estos tres momentos deletrean el andar, la unión y la fusión erótica:

> Te ofrendo:
> esta coordenada-cordillera,
> esta seda larga desatada:
> el hueco, el valle, el alargado abrazo.
> [...]
> (26)

porque:

Tu caricia es un lazo,
seda atada a mi piel,
terciopelo que se extiende
y se amarra entre mis piernas.
[...]
Tu caricia desata
el alocado mar
de mis gemidos.
(42)

para:

Nuestros cuerpos mojados por el agua,
lamidos, enredados,
el mar cosquillea nuestro sexo,
un pie, la nuca...
El agua que espumosa
nos agarra, un brazo
como roce al descuido
y te atrapa,
me atrapa...
pero fluyo, te extiendes.
Nuestras alas se rozan,
nuestras piernas se anudan,
y el agua nos hamaca:
de dentro, afuera y dentro.
Nuestros cuerpos: el agua.
(14)

Y «El silencio olió a sándalo marino [...].»(24).

Todo se ve favorecido por el simbolismo del agua en su valor activo: las metáforas, las hipálages, el transpaso sugerente, la paronomasia metafórica. Y prefiero decir simbolismo, poniendo de relieve el rito místico que reúne Eros y Poesía, ya que, de lo contrario, la relación agua-líbido es tan obvia, que el análisis psicoanalítico se obvia a sí mismo. Y obviándose, deja libre la carga connotativa de esta *poiesis* erótica, que sublimándose, alcanza al lector en la epifanía esencial de los versos.

Según se sabe, el agua posee, como la mayoría de los símbolos, esa equivocidad esencial que ha evocado, por ejemplo (arbitraria y rápidamente elegido), Gaston Bachelard, en sus matices más sutiles, entre los que habrase

de recordar el de un agua dueña de la palabra. Vital, regeneradora, purificadora como las aguas del océano y de la fuente que surge, vive y corre: «[...]me lamió la muerte / y la desangré con mi palabra / [...].» (70). También puede darse el simbolismo pasivo del lago de agua dulce en el que se espejean el cielo y la tierra, que el sol calienta y la luna enfría. Sin embargo, ya viril, ya femenina, Lourdes Espínola elige, indiscutiblemente, a la primera, cuya fertilidad está hecha de poderío y de pujante aliento vertical: «[...]Busquemos simplemente / el ritual perfecto / de la danza / que hace llover el cielo / [...]» (54).

Ninguna alusión a las violencias de las aguas del Diluvio que se ligan a la destrucción, a la amargura. Sí a la sangre y a la savia, dos formas de lo líquido que se hallan ligadas a la purificación, a la esencia vital, al aliento creador, a la sabiduría que se descubre: «[...]Tengo memorias, de círculos / sintiendo dentro mío / la explosión de tu savia: / tu volcán convergido entre mis labios» (28).

La finalidad es expresar la fuerza que emerge de «[...]Una acuosa lengua / que explora y se deshoja, / se esconde y se desata / y que habla violenta en el silencio. / [...](10)».Es más: «[...]Mi único deseo: ser dueña de mi lengua, morder el jugo oscuro de la palabra atada / [...]» (94). Porque la voz poemática se reserva para sí el «Destino de poesía»:

> No podré desentrañar el mundo,
> desnudar el secreto de sus voces,
> pero lo haré feliz.
> Haré bailar estrellas con mi pluma,
> temblarán unas venas
> con mi verbo...
> La punta del poema
> cosquilleará un borde desconocido,
> lejano, tal vez solo.
> Y empezarán a sacudirse
> su savia y mis palabras.
> Y eso, también es un misterio.
> «Destino de poesía»
> (92)

PUNTOS DE VISTA

HENRY BURDIN

LA MEXICAINE

Maria Félix
le roman d'une vie

ENCRE

Galería de escritores imaginarios

Jesús Marchamalo García

En 1926, la editorial Claridad publicó en Argentina un curioso libro de poemas, *Versos de una...*, firmado por Clara Beter, una prostituta porteña dotada de un excepcional talento poético. El libro gozó casi desde el primer momento de un inesperado éxito; agotó una edición tras otra y circularon leyendas sobre fabulosas cifras de ventas, que alcanzaron decenas de miles de ejemplares. En los periódicos, no sólo en los argentinos sino también en los de Montevideo y Lima, se publicaron multitud de reseñas y críticas elogiosas, y la popularidad del libro, y por ende de la autora, creció como la espuma.

Sin embargo, Clara Beter no aparecía. Ignoraba las ofertas de entrevistas que llegaban a la editorial desde todos los rincones del país, y ni siquiera los periodistas enviados a la pensión de la calle Estanislao Zeballos, en Rosario, donde supuestamente se hospedaba, consiguieron dar con ella. Se contó que se había refugiado del éxito en Buenos Aires y durante un tiempo se pensó que la escurridiza autora pretendía preservar su intimidad. Todo se complicó definitivamente cuando diversos colectivos sociales iniciaron una campaña para salvar a la escritora del mundo de marginación en el que supuestamente se movía. Cuando semanas más tarde el poeta Carlos Serfaty presentó *Versos de una...* al premio municipal de ese año con el nombre de César Tiempo se hicieron públicas las sospechas que recorrían los mentideros literarios: Clara Beter no existía.

César Tiempo, pseudónimo a su vez de un jovencísimo Israel Zeitlin (tenía entonces veinte años), se vio obligado a reconocerse autor del libro: «El prostituto era yo», afirmó en medio de un escándalo considerable, tras defender que se había tratado de un simple juego literario. Los críticos quedaron sorprendidos al conocer la autoría del libro y hubo quien, como Elías Castelnuovo, que lo había prologado, publicó un airado artículo en el que aseguraba haberse sentido estafado.

El libro, tras el descubrimiento del engaño, fue cayendo en el olvido, y durante años fue imposible encontrarlo ni siquiera en bibliotecas públicas. En 1977 la editorial Rescate de Buenos Aires hizo una reedición convertida de inmediato en curiosidad de iniciados.

El caso de Clara Beter, con ser uno de los más interesantes, dada la repercusión que tuvo y la personalidad del autor, no es ni mucho menos excepcional. A lo largo de la historia de la literatura han sido frecuentes los juegos e imposturas tras los que un buen número de escritores han pretendido ir más allá de la ficción literaria; desde los catálogos de libros inexistentes –hubo uno, el Fortsas, publicado en 1840 con una descripción de cincuenta y dos libros inventados–; hasta supuestas traducciones –Próspero Merimée atribuyó sus primeros dramas a una autora española, Clara Gazul, a la que afirmó haber traducido–; o las biografías de personajes imaginarios, como el Josep Torres Campalans, de Max Aub, un pintor apócrifo exiliado y amigo, entre otros, de Picasso.

María Ecín

Volviendo a los pseudónimos, encontramos multitud de autores que en un momento u otro de su vida han utilizado un nombre ficticio para publicar su obra. Julio Cortázar firmó un poemario como Julio Denis; Antonio Machado atribuyó ciertos poemas propios a Abel Martín; Ramón Gómez de la Serna firmó su libro *Tapices* como Tristán... En muchos casos la elección del pseudónimo responde a un mero capricho del autor, que intenta encontrar un nombre más apetecido que el propio, al que acaba eclipsando. Pablo Neruda, por ejemplo, a quien cuesta reconocer tras su verdadero nombre, Eliécer Nefatlí Reyes; Azorín, pseudónimo de José Martínez Ruiz, que figuraba en la guía de teléfonos, e incluso en el buzón de su casa, o León Felipe, que abandonó su verdadera identidad, Felipe Camino, con los primeros versos.

En otros casos, se utiliza un nombre inventado para esconder, por diversos motivos, la personalidad del autor. La escritora Mercedes Salisachs firmó con pseudónimo sus dos primeros libros; su familia era muy conocida en Cataluña, y le molestaba la idea de que se pudiera juzgar su obra por su apellido. Su primer libro, *Foehn*, editado en 1948, lo firmó como A. Dan, y *Primera mañana, última mañana*, como María Ecín. «Decidí deformar uno de mis apellidos, Deassin, y de ahí surgió el supuesto nombre de la autora», recuerda ahora la escritora. «El libro tuvo muy buenas críticas y recibí ofertas de algunas editoriales. A partir de ahí me decidí a firmar con mi nombre, y de hecho en la segunda edición apareció ya Mercedes Salisachs en cubierta».

Ocurre en ocasiones que en la elección del pseudónimo, el autor acostumbra a dejar claves y pistas que permiten rastrear su identidad, al menos en

un círculo de conocidos. En algunos casos aparece en el libro no como autor, pero sí como traductor o compilador; en otros se utilizan segundos nombres o apellidos maternos, o se modifican los propios para hacerlos irreconocibles.

En la España de los años cuarenta se vivió un curioso fenómeno que obligó a extranjerizar sus nombres a muchos autores de novelas románticas o de aventuras; los productos que venían del mercado americano tenían una mayor aceptación entre los lectores, y los editores preferían nombres que sonaran remotamente exóticos. Así, Agustín Elías firmaba como Elias Austin; Pedro Debrigorde como Peter Debry, y Eduardo Guzmán, un escritor y periodista condenado a muerte por su filiación republicana, disfrutó de un cómodo anonimato tras el seudónimo Edward Goodman. Idéntico anonimato, aunque por diferente motivo, buscaron en su momento reconocidas escritoras, obligadas a ocultar su identidad tras nombres masculinos –Fernán Caballero, George Sand–, en un momento en que la literatura femenina no gozaba de la debida reputación.

Gregorio Martínez Sierra

Sin duda no fue este el motivo de María Lejárraga, a quien se le atribuye la autoría de una gran parte de la obra publicada por su marido, el dramaturgo y novelista Gregorio Martínez Sierra, fundador junto con Juan Ramón Jiménez y Ramón Pérez de Ayala de las revistas *Helios* y *Renacimiento*, y más tarde director de la editorial del mismo nombre.

Nacida en San Millán de la Cogolla el 28 de diciembre de 1874, Lejárraga se trasladó a Madrid con su familia en los primeros años 80. Disfrutó de una educación liberal en un contexto familiar culturalmente estimulante, de modo que cuando en 1897 Gregorio Martínez Sierra y ella se hicieron amigos, María, unos años mayor, era ya profesora de francés, y hablaba también italiano e inglés. Enseguida iniciaron una fructífera colaboración literaria, y poco más tarde, para sorpresa de familiares y amigos, contrajeron matrimonio. Entre sus obras más conocidas cabe citar *Tú eres la paz y Canción de cuna*, historia llevada al cine por José Luis Garci. Nunca se ha sabido a ciencia cierta qué alcance tuvo la colaboración entre María y Gregorio, aunque diversos estudiosos afirman que las obras estaban prácticamente todas escritas por María Lejárraga, si bien su marido intervenía en la trama o planificación de las mismas. Margarita Lejárraga, sobrina de la escritora, con la que convivió unos años en Francia durante la guerra civil, dice: «Existe una declaración firmada en 1930 en la que Martínez Sierra

reconoce ante testigos la coautoría de María Lejárraga en toda su producción literaria. Y también son muy ilustrativas en este sentido las más de 150 cartas que dirige a su mujer, desde distintos lugares donde estaba con la compañía de teatro, en las que le solicita el envío urgente de artículos, textos para conferencias o actos y añadidos que faltaban a las obras que estaba ensayando».

La colaboración entre María Lejárraga y Gregorio Martínez Sierra no se interrumpiría ni siquiera con la separación del matrimonio, cuando Gregorio conoció a la actriz cubana Catalina Bárcena, con quien trabajó intensamente en el montaje de sus obras y con la que acabaría casándose. Todo parece indicar que Martínez Sierra terminó por dedicarse casi en exclusiva a la dirección teatral, con frecuentes giras y viajes, y que dejó en manos de María Lejárraga la redacción de sus obras. De hecho, cuando se separaron definitivamente tras la guerra civil, él no volvió a escribir, mientras que María Lejárraga publicó cinco obras que firmó como María Martínez Sierra.

El porqué incluso desaparecido su marido –Martínez Sierra, tras vivir exiliado en Buenos Aires, regresó a Madrid en septiembre de 1941, donde murió de cáncer un mes más tarde– siguió negándose a firmar con su nombre es algo que se desconoce. Mujer independiente, liberal, feminista, que llegó a ser diputada socialista en las Cortes republicanas y agregada comercial en Suiza, se mantuvo siempre fiel a su acuerdo con Gregorio. El caso Lejárraga es difícil de catalogar. Es evidente que no se trata de un pseudónimo sino de una suerte de figura literaria inexistente con nombre real: Gregorio Martínez Sierra, al menos en su faceta como escritor, es un personaje suma de su propio trabajo y del de su mujer María.

Nicolás Wilcox

En otras ocasiones el juego literario llega aún más lejos. No sólo se inventa un nombre que oculta el propio sino que se crea una personalidad completa y creíble a la que se acompaña de todo tipo de datos biográficos. Uno de los casos más espectaculares de heterónimos es el del poeta Fernando Pessoa, quien ideó una larga serie de personalidades diferentes, seres imaginarios con caracteres y estilo propios, a quienes atribuyó la mayor parte de su obra: Alberto Caeiro, Álvaro de Campos, Ricardo Reis, Bernardo Soares, Antonio Mora...

En España también tenemos algún ejemplo. En 1998, la editorial Planeta publicó el libro *La lápida templaria*, firmado por Nicolás Wilcox. En la

sobrecubierta aparece una foto del autor: un joven barbudo de aspecto afable y bonachón, graduado en Historia por la Universidad de Oxford, viajero infatigable, reportero, productor de la BBC y miembro de la Royal Ornitological Society. Tras la edición de esta primera entrega, han salido al mercado otros tres títulos bajo el nombre común de *Trilogía Templaria.* Tras Nicolás Wilcox, un nombre supuesto, se esconde el escritor Juan Eslava Galán quien, por cierto, aparece en el libro como traductor: «Soy muy variado como lector, y entre mis lecturas favoritas siempre han figurado algunos "best-sellers". Cuando se me ocurrió escribir uno, temí que mis lectores se sintieran decepcionados porque mi estilo literario es muy diferente. De modo que se me ocurrió inventar un alter-ego». En este caso, asistimos a un juego en el que el autor pierde su condición de tal, para convertirse en un personaje más de la trama novelesca. Así, es necesario dotarle de la debida entidad, una biografía y un estilo definido para hacerlo verosímil. «El proceso de construcción –continúa Eslava– fue también muy literario, ya que se trataba de inventarle una vida atractiva. Wilcox es casi un aventurero, un periodista viajero y viudo que vive solo en un molino rehabilitado en el sur de Gales. Para la foto que figura en la solapa elegí a un amigo que tiene cara de inglés, y que alguna vez ha sido reconocido por algún lector a quien ha tenido que ofrecer todo tipo de explicaciones y excusas».

La mayor parte de las veces, el juego acaba ahí, en la experiencia meramente literaria. Pero hay ocasiones en que el mundo de los escritores imaginarios se infiltra en el mundo real provocando un verdadero cataclismo.

Claudio Bastida

El día 30 de octubre de 1979 se fallaba en Madrid la primera edición del Premio Heliodoro de novela, con un resultado polémico. Ganó la novela *Constitución sobre la tierra* de Claudio Bastida. Los organizadores, entre los que se encontraba Antonio Fernández, propietario de la editorial Heliodoro, únicamente pudieron aportar un breve *curriculum* del autor, y a los periodistas se les negó su número de teléfono. En medio de una bronca monumental, representantes de la Asociación Colegial de Escritores amenazaron con impugnar el fallo de un certamen repleto de irregularidades: nunca se hizo público quiénes formaban parte del jurado, en ningún momento se depositó el dinero del premio, no se difundió el nombre del anónimo mecenas que aportaba los diez millones –el Planeta de ese año estaba dotado con ocho– y, lo que es más llamativo, en las semanas y meses posteriores nadie consiguió ver al premiado.

A pesar de la polémica, *Constitución sobre la tierra* se publicó en enero de 1980 y en la cubierta del libro aparecía una foto que supuestamente correspondía al autor de la novela. Desde el primer momento se sospechó que Claudio Bastida no era sino una invención, un nombre bajo el que se ocultaban un par de escritores que lo utilizaban como heterónimo colectivo. La firma Claudio Bastida había aparecido ocasionalmente en las revistas *Ínsula, Papeles de Son Armadans, Camp de l'arpa, Arbor*... Y en 1978 un libro suyo, *Descripción de Grecia*, había resultado finalista del Premio Adonais de poesía. En 1996 apareció un libro de Luis Jiménez Martos, *Mis memorias de Adonais*, en el que confesaba sus dudas respecto a la existencia del escritor, y deslizaba dos nombres, Manuel García Viñó, que mostró sumo interés en que el libro de Bastida se publicara, y el escritor zaragozano Antonio Fernández Molina, a quien se le ordenó hacer llegar las pruebas de imprenta.

Ya años antes, se había otorgado el Adonais a Juana García Noreña, una desconocida poetisa tras la que, según algunos, se escondía José García Nieto, cuyas iniciales, como se ve, coinciden. En todo caso, y volviendo a Bastida, cuando años más tarde se publicó la *Cuarta Antología de Adonais,* figuraba otra foto suya en la que se aprecia un cierto parecido con la publicada en su día en *Constitución sobre la tierra*. A quien pueda corresponder realmente la foto o si García Viñó y Fernández Molina estuvieron realmente detrás de Bastida es algo que no se ha llegado a saber.

En medio de todo el revuelo que ocasionó la concesión del Premio Heliodoro, únicamente se alzó una voz defendiendo la existencia de Claudio Bastida. Desde las páginas del diario *Pueblo*, Sabino Ordás, un escritor y profesor leonés, afirmaba haberlo conocido en París, en un encuentro fortuito junto a Antonio Fernández Molina, y gozar de su amistad: «Que Claudio Bastida no es un apócrifo está muy claro», afirmaba en el artículo, publicado el 3 de noviembre de 1979. «Claudio Bastida es tan apócrifo como yo».

Sabino Ordás

A finales de los setenta apareció en el suplemento cultural de *Pueblo* una serie de artículos firmados por un entonces desconocido Sabino Ordás: un ensayista y estudioso exiliado tras la guerra primero en México y más tarde en Estados Unidos, donde se dedicó a la docencia en diversas universidades. Amigo, entre otros, de Alejo Carpentier, Ricardo Gullón, José Berga-

mín y Max Aub, tras jubilarse como profesor había regresado a su pueblo natal, Ardón, en León, donde comenzó una intensa labor. Los artículos de Ordás fueron recopilados posteriormente en un libro: *Las cenizas del Fénix*, reeditado hace unos meses por la editorial Calambur, en el que figuraban como editores tres jóvenes escritores leoneses de la generación de la postguerra, hoy sobradamente conocidos, Juan Pedro Aparicio, José María Merino y Luis Mateo Díez. Este último habla del nacimiento de Sabino Ordás. «Al comienzo nadie sabía que Ordás era una invención. El albacea secreto fue Dámaso Santos, que entonces dirigía el cultural del diario *Pueblo*. Después también anduvieron en la verdad de la historia Ricardo Gullón y Manuel Andújar. Luego ocurrió que en León empezó a ir gente a Ardón, el pueblo donde supuestamente vivía, a visitarlo, y el asunto se nos fue yendo un poco de las manos. En todo caso, la creación de un heterónimo es casi el límite al que puede enfrentarse un escritor: idear un personaje de ficción, que puede colocarse en la vida real».

Luis Mateo recuerda un momento crítico, en los años ochenta, cuando Sabino Ordás confirmó su asistencia a un acto en la Casa de León, en Madrid, en el que también intervenían Merino y Aparicio. Como Ordás no llegaba, el acto debió comenzar sin él aunque, de tiempo en tiempo, llamaba por teléfono disculpando su retraso, que atribuía al mal tiempo y a los problemas en la carretera. Finalmente, envió un telegrama en el que explicaba su definitiva ausencia: «La nieve no me deja moverme», concluía. «Más tarde –continúa Mateo– hubo una reunión en León de escritores y artistas organizada por un periódico, a la que, naturalmente, estaba invitado Sabino Ordás, y esa vez acudió. Un cuñado de Merino, que es médico, y que se llama Andrés Viñuela, se prestó a ser la imagen carnal de Sabino. Habló poco pero estuvo encantador. Y el comentario los días siguientes fue "qué bien se conserva, qué lúcido está Sabino"».

Cuando la profesora Asunción Castro Díez ultimaba la edición de su libro *Sabino Ordás, una poética*, editado en noviembre de 2001 por la Diputación de León dentro de la colección Breviarios de la Calle del Pez, solicitó al viejo profesor un epílogo. En el mismo, Ordás se lamentaba, aun justificándolos, del mínimo tiempo que aquellos tres jóvenes escritores de los setenta, hoy ya consagrados, le dispensan en la actualidad, acuciados por otros trabajos e intereses. Y tras elogiar el libro y a la autora, terminaba con una inquietante propuesta. Se preguntaba si alguien, en realidad, podía estar completamente seguro de que el heterónimo fuera él, y no Mateo, Aparicio y Merino, meras invenciones de su magín creativo porque, afirmaba, metidos en la harina de la fabulación, la mayoría de los mundos son posibles.



María Félix

María Félix: el último mito

Italo Manzi

En 2001, el canal europeo de televisión ARTE consagró una de sus emisiones especiales a María Félix. Los programas que ARTE dedica a grandes personalidades de interés artístico o histórico suelen ser amenos y bien informados. El que se consagró a María Félix fue particularmente feliz, porque no decepcionó en absoluto a los eruditos del mito mexicano y ofreció al mismo tiempo con claridad la verdadera imagen de María Félix a los que la conocían poco, o a los que jamás habían oído hablar de ella. Si hubo alguna información errada, no fue culpa de los realizadores sino de la propia Félix que, a veces –ignoramos si voluntariamente o no– no se atuvo a la «realidad histórica[1]».

El telefilm, titulado *Diva der mexikanischen Kinos* (*Diva del cine mexicano*), realizado en 2001 por Carmen Castillo y Stephanie von Lukowicz, está muy bien informado y es objetivo en la medida en que puede ser objetiva una evocación de María Félix. En todo caso, habiendo sido concebida para el público europeo, la emisión es más sintética y específica que los programas con y sobre María Félix que la televisión mexicana ofreció en los últimos veinte años, los cuales daban a la vez muchas cosas por sentadas y no podían evitar el orgullo, el odio y el amor que el pueblo mexicano sentía por su mito máximo del siglo XX.

La introducción del programa de ARTE lo dice todo: «Mujer fatal, en la vida y en la pantalla, María Félix desencadenó pasiones desde los años 40. Gran seductora, manipuladora y dominadora, marcó para siempre el cine latinoamericano. Devoradora de hombres, revolucionaria, heroica, la pantera mexicana se deslizó en sus papeles para construir su leyenda».

Oigamos algunas de sus reflexiones:

«Los hombres nunca me escogieron. Yo escogí a mis hombres. Como no me escogieron a mí, yo los pude dejar cuando quise».

«No he tenido más que elogios en mi vida. Por eso la gente me quiere; porque soy ganadora».

[1] *Por ejemplo, en uno de los telerreportajes, María Félix proclama su amor por la Argentina y por el tango «que más que danza es un acto sexual », y sostiene que vivió tres años en la Argentina y que estrechos lazos de amistad la unieron a Eva Perón quien le regaló una joya valiosísima. En realidad, la Félix estuvo tres meses en la Argentina –en 1952, para la filmación de* La pasión desnuda*– y la amistad con Eva Perón es discutible pues Eva se hallaba ya al borde de la muerte.*

«Me sentí muy honrada cuando el gobierno de Francia me otorgó el título de oficial de la Legión de Honor, sobre todo porque se trata de una condecoración militar. Para mí sólo hubo un gigante: Napoleón. Y a mí una condecoración militar me va bien, ¡o no!».

«Estoy muy contenta de mí misma, me muevo muy bien en mi piel y tengo esa energía que, como dicen los franceses, *pourvu que ça dure !* Y no tengo *regrets, aucun regret*».

En mayo de 1996 muere el hijo de María Félix: Enrique Álvarez Félix, actor también. María se hallaba en Francia con motivo del homenaje que le había ofrecido el 18° Festival Internacional de Filmes de Mujeres, en Créteil, en las afueras de París. La actriz retornó a México. Se pensó que no iba a sobrevivir al golpe. Sin embargo, «la terapia por la muerte de mi hijo fue mi casa de Cuernavaca que hice redecorar totalmente; porque si te la pasas llorando todo el día no vas a vivir, te vas a morir también».

De ella dijo Octavio Paz: «Hace mucho, en el Cine Ópera de México, María Félix me encandiló. Realidad flotante, múltiple, visible para todos y para todos inasible. María no es una persona, se ha convertido en el personaje de sí misma. [...] María Félix nació dos veces: el día que su madre la echó al mundo, y el día en que ella se engendró a sí misma».

Y Jean Cocteau: *«Cette femme est si belle qu'elle fait mal»* (Esta mujer es tan hermosa que hace daño).

Todo comenzó en 1943, cuando se estrenó *El peñón de las ánimas*, dirigida por Miguel Zacarías, con Jorge Negrete en el papel principal. Una desconocida, María Félix, era su compañera de reparto. Aunque no actuara bien, su belleza fastuosa, perfecta, devastadora, la impuso inmediatamente en México y casi en seguida en toda América Latina. Y a partir de *Enamorada* (1946), en el mundo entero. Jorge Negrete, que veía en ella una amenaza a su condición de estrella absoluta, la trató muy mal durante el rodaje. Se dice que un día le preguntó: «¿Con quién te acostaste para poder conseguir este papel?». Y que ella le respondió: «Usted debe saberlo mejor que yo porque hace unos cuantos años que encabeza el reparto de películas».

¿Pero de dónde venía María Félix? Durante varias décadas se mantuvo el secreto de su edad y de su vida pasada. Se sabía que tenía un hijo de un primer matrimonio. Y nada más. En 1992, cuando se publicó el maravilloso álbum iconográfico con prólogo de Octavio Paz y epílogo de Enrique Álvarez Félix[2], por primera vez se publicaron fotos de María adolescente (en 1929-30) y de María vestida con su traje de novia (en 1934). María Félix

[2] María Félix. *Secretaría de Gobernación; Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía (RTC); Cineteca Nacional; Dirección General de Comunicación Social de la Presidencia de la República. México 1992.*

había nacido en 1914 (el mismo año que Octavio Paz) y debutado en cine a los 28 años, una «edad avanzada» según las reglas. Pero María Félix estuvo siempre fuera de toda regla.

Nacida en Álamos (Sonora) en un hogar de la burguesía, María fue la novena de los doce hijos de Bernardo Félix y Josefina Güereña. Independiente desde niña, prefirió a las muñecas los juegos más brutales con sus hermanos. Se casó en 1934 con Enrique Álvarez para poder tener más libertad. El matrimonio, del que había nacido un hijo, no duró mucho. María, que no temía enfrentar la vida sola, trabajó como recepcionista de un cirujano plástico que la utilizaba como señuelo ante algunas clientas no muy decididas. Les decía que había rehecho la nariz o las orejas de esa belleza perfecta. Un día, por la calle, fue abordada por un hombre que le propuso hacer cine. Era el director Fernando Palacios. A María, que no había pensado en el cine, no le interesaba empezar por abajo: o un papel protagónico o nada. Apadrinada por Palacios, asistió a algunas fiestas del ambiente artístico y, como es natural, se fijaron en ella; en su belleza ante todo, pero también en su altivez provocativa.

Fue así que llegó al *Peñón de las ánimas*. Inmediatamente después filmó *María Eugenia* de Felipe Gregorio Castillo (1942), tal vez su película más mediocre, donde por única vez aparece en traje de baño, y *Doña Bárbara* (1943) de Fernando de Fuentes, que consolidó el mito para siempre. Aunque la Doña Bárbara de la Félix no coincidera exactamente con la que describió Rómulo Gallegos –una mujer hombruna, poco agraciada y de mediana edad–, el prestigio del personaje siguió a María durante toda su vida. Una década más tarde se comenzó a llamarla «La Doña», un apodo que –con connotaciones de admiración, respeto, temor y burla– conservaría hasta su muerte.

Antes de llegar a *Enamorada,* María Félix filma ocho películas. Se dice que aceptó protagonizar *La china poblana* (1943) de Fernando Palacios por agradecimiento a su descubridor. Es un filme insólito por diversas razones. Porque es la segunda película mexicana filmada en colores[3], porque es la única película de la Félix cuyas copias se han perdido, y porque María no sólo encarna a una china, sino que esta china, que es raptada y llevada a las costas de México, después de muchos avatares muere en olor de santidad. *La mujer sin alma*(1943) de Fernando de Fuentes, que ya nos da la imagen definitiva de María Félix, está basada en *La razón social* de

[3] *La primera película mexicana en Technicolor fue* Así se quiere en Jalisco *de Fernando de Fuentes (1942) con Jorge Negrete y María Elena Marques. Había habido un ensayo en Cinecolor en 1936:* Novillero *de Boris Maicon.*

Balzac. En *La monja alférez* (1944) de Emilio Gómez Muriel, María es un espadachín del que todas las damas se enamoran. Transcurre en la época del Virreinato; en realidad, se trata de una monja española que deja los hábitos y viaja al Perú disfrazada de alférez con el propósito de recuperar la herencia de la que ha sido despojada. *Amok* (1944) de Antonio Momplet, es una nueva versión del cuento de Stefan Zweig, que no resiste la comparación con el *Amok* realizado por Fedor Ozep en Francia en 1934. María Félix hace un doble papel, y en uno de ellos aparece rubia, por primera y única vez en su carrera. *El monje blanco* (1945) de Julio Bracho llega a los límites del *kitsch*, pero solamente a los límites. Estetizante al extremo, con los diálogos en verso, el filme, que transcurre en Toscana durante la Edad Media, recuerda extrañamente a *Los visitantes de la noche* de Marcel Carné. María encarna a la vez a una joven toscana llamada Gálata Orsina, y al monje del título.

En *Vértigo* (1945) de Antonio Momplet, sin perder la lozanía, María tiene una hija adolescente que es a su vez su rival en el amor de un hombre. En *La devoradora* (1945) de Fernando de Fuentes, es un súmmum de belleza y perversidad. Y *La mujer de todos* (1945) de Julio Bracho, es una excelente adaptación de *La mentira de Nina Petrowna*, heroína que ya había sido encarnada por Brigitte Helm en 1929 y por Isa Miranda en 1937, dos estrellas también fuera de lo común.

Enamorada (1949) de Emilio Fernández, sacudió definitivamente a la crítica internacional. María Félix, sin su hieratismo habitual, fotografiada a la perfección por Gabriel Figueroa, inaugura un nuevo ciclo en su carrera: el de las películas folklóricas o «de la revolución». Antes de viajar a España, María filmará dos de estas películas: *Río Escondido* (1947) y *Maclovia* (1948), ambas dirigidas por Emilio Fernández, y tres melodramas a su medida, cuyos títulos son harto elocuentes: *La diosa arrodillada* (1947) de Roberto Gavaldón, *Que Dios me perdone* (1947) de Tito Davison y *Doña Diabla* (1948) también de Tito Davison.

En 1948, María Félix acepta el contrato que Cesáreo González le ofrece desde España. Su matrimonio con Agustín Lara, el músico más famoso de México, que dedicó a María algunas canciones que han pasado a la inmortalidad, se había desgastado. Pero dicen que la estrella también quería poner distancia a ciertos escándalos que la concernían: el suicidio de su secretaria, o sus relaciones con el Presidente de la República Miguel Alemán.

La primera película española, *Mare Nostrum* (1948) de Rafael Gil, se basa en la famosa novela de Blasco Ibáñez. Las aventuras y el espionaje,

muy plausibles en la época de la Primera Guerra Mundial, no convencen demasiado al ser trasladados sin variantes a la Segunda Guerra. Más interesantes son los dos filmes españoles siguientes: *Una cualquiera* (1948) basado en un relato de Miguel Mihura, y *La noche del sábado* (1950) según la pieza de Jacinto Benavente. Rafael Gil fue nuevamente el director de ambos filmes.

La película que vino después es, a mi juicio, la obra de más alto nivel artístico y creativo de la carrera de María Félix: *La corona negra* (1951), escrita especialmente para el cine por Jean Cocteau y dirigida por Luis Saslawsky. En el momento del estreno, *La corona negra* sufrió la misma suerte que *Él* de Buñuel; se la consideró un melodrama exagerado y confuso. Con el tiempo, las dos obras se convirtieron en películas de culto. Prevista al principio como un filme hispano-franco-italiano, *La corona negra* fue finalmente producido solamente por España. La historia es susceptible de muchísimas lecturas que se van ampliando cada vez que se vuelve a ver el filme. A primera vista puede considerarse una comedia policial, pero también es un poema de la muerte cuya fuerza, paradójicamente, está acentuada por la luz enceguecedora de los exteriores filmados en Marruecos. Es igualmente una historia poética y maravillosa de hechizos y maleficios, así como una pintura fascinante de los barrios bajos de Tánger y una ilustración del universo gay. María Félix jamás estuvo tan hermosa y elegante, vestida por Cristóbal de Balenciaga, que no figura en los títulos porque el diseñador no gozaba de las simpatías del franquismo. El papel desempeñado por Rossano Brazzi estaba destinado a Jean Marais. Dicen que la Félix rechazó a Marais «porque ella iba a parecer el hombre y él la mujer». Es una pena porque, en lo que a belleza se refiere, Jean Marais y María Félix hubieran constituido la pareja cinematográfica del siglo.

Tras *La corona negra*, María emprende la conquista de Italia: dos películas en 1951. *Incantesimo tragico* de Mario Sequi es una historia que transcurre en la Umbria del siglo XVIII. Una campesina demasiado bella en un pueblo primitivo, hechizos y apariciones del Demonio, elementos inquietantes que el director no supo plasmar de manera adecuada. En *Messalina* de Carmine Gallone, una película «colosal» con Georges Marchal y un nutrido reparto ítalo-francés, María, que encarna a la mujer más depravada de la Roma antigua, tampoco está a la altura, tal vez a causa del doblaje y de los peinados poco sentadores, de lo que podía esperarse de ella.

Después de Italia, la Argentina. En 1952 filma *La pasión desnuda* de Luis César Amadori, adaptación de *Thaïs* de Anatole France. Fue en Buenos Aires donde un periodista preguntó a María si era lesbiana y ella le respondió que lo sería si todos los hombres fueran como él. Por otra parte, la

Félix aprovechó el tiempo para vivir una pasión tumultuosa con su galán Carlos Thompson[4] y para asistir al velatorio de Eva Perón.

De retorno a México filma en 1953 dos películas con Jorge Negrete: *El rapto* y *Reportaje*, ambas de Emilio Fernández, y *Camelia*, de Roberto Gavaldón, una versión modernizada de *La dama de las camelias.*

En 1954 María Félix se dispone a conquistar Francia. Sabe que sus actitudes hieráticas y caprichosas a las que el público de habla española se había acostumbrado, no le iban a allanar el camino. Era preferible la sonrisa y María sonrió, aprendió francés e incluso se ejercitó en unos pasos de flamenco y en las castañuelas para su película de lanzamiento: *La bella Otero*, de Richard Pottier, que tuvo mucho éxito. Luego vinieron la espléndida *French Can-Can* de Jean Renoir, con Jean Gabin, y *Les héros sont fatigués* de Yves Ciampi, con Yves Montand y Curt Jürgens. La conquista de París fue un triunfo. María, que hará de Francia su segundo país, se establece en una lujosa mansión en Neuilly, y es aceptada y glorificada por el mundo artístico y literario. Vive plenamente la vida que quiere vivir: tórridos romances con Jean Cau, el secretrario de Jean-Paul Sartre, y con Frede, la dueña del famoso Caroll's, cabaret frecuentado por la *jet-set* internacional. La famosa Leonor Fini pintó un cuadro que representaba una planta con dos flores: una flor era el rostro de María y la otra, el de Frede. Cuando las dos mujeres se enojaron, María no vaciló en entablar una proceso contra Frede para recuperar el cuadro y las joyas que le había regalado. Sin importarle la publicidad que se dio al caso, María ganó el proceso[5].

Hasta el momento de su muerte, María viajó dos o tres veces por año a París pero su carrera cinematográfica, a la que pone punto final en 1970, –exceptuando *Faustina* (España, 1957, José Luis Sáenz de Heredia), una versión moderna de *Fausto* pero en femenino[6], y *La fièvre monte à El Pao* (Francia/México 1959, Luis Buñuel, con Gérard Philipe) donde la belleza de María, con el cabello más corto, sigue siendo increíble– transcurrirá en México. Sus filmes pueden agruparse en dos categorías: los melodramas y comedias por una parte, y los filmes «de la revolución» por la otra.

[4] *María Félix y Carlos Thompson estuvieron a punto de casarse. Incluso viajó desde México Enrique Álvarez Félix para conocer a su futuro padre político. Pero María Félix abandonó inesperadamente el proyecto de boda, que iba a celebrarse en Montevideo, retornó a México y se casó con Jorge Negrete, su antiguo enemigo de la época de* El peñón de las ánimas. *El casamiento fue de corta duración porque Negrete falleció algunos meses después.*

[5] *Recuperado el cuadro, María pidió a Leonor Fini que borrase el rostro de Frede, y la planta tuvo dos flores con el rostro de la actriz.*

[6] *En* Faustina, *María Félix fue doblada. Otros compromisos le impidieron quedarse en España para doblarse a ella misma. La catástrofe es que se la dobló con una voz hispana, aguda y cantarina.*

Componen el primer grupo *Flor de mayo* (1957, de Roberto Gavaldón, con Jack Palance), *Miércoles de ceniza* (1958, de Roberto Gavaldón), *Café Colón* (1958, de Benito Alazraki), *La estrella vacía* (1958, de Enrique Gómez Muriel), *Sonatas* (1959, de Juan Antonio Bardem –coproducción con España), *Si yo fuera millonario* (1962, de Julián Soler) y *Amor y sexo* o *Safo 63*, una adaptación moderna de *Sapho* de Daudet, dirigida por Luis Alcoriza en 1963.

Entre las películas folklóricas, se distingue *La Cucaracha* (1958, Ismael Rodríguez) porque el reparto está encabezado por María y el otro mito del cine mexicano, Dolores del Río. Las dos superestrellas funcionaron muy bien juntas. Los otros filmes son *Canasta de cuentos mexicanos* (1955, de Julio Bracho), *Tizoc* (1956, de Ismael Rodríguez), *Juana Gallo* (1960, de Miguel Zacarías), *La bandida* (1962, de Roberto Rodríguez), *La Valentina* (1965, de Rogelio A.González) y la última: *La generala* (1970, de Juan Ibáñez), donde María se despide del cine como una gorgona que echa fuego por los ojos en una escena onírica.

Después de 1970; ya no desde el cine ni la televión –para la cual actuó por única vez en 1970, en un espectáculo titulado *La constitución*,– el mito fue creciendo y decantándose desde México o desde París. Fue pintada y amada por José Clemente Orozco, Diego Rivera, Leonor Fini, Leonora Carrington, Estanislao Lepri, Antoine Tzapoff... Con el tiempo fue acumulando una colección fabulosa de joyas. En cierto momento encargó a un joyero de París que transformara buena parte de ellas en los famosos saurios y serpientes de oro, brillantes y esmeraldas, con los que podía envolver su cuello o sus brazos, y que se exhibieron en París hace algunos años en una exposición consagrada al «Oro de México».

En 1956 se casó con Alex Berger, hombre de negocios franco-austríaco y el matrimonio duró 18 años, hasta la muerte de Berger en 1974. Hubo de por medio mucho lujo, muchas joyas y frecuentes reuniones con los grandes de este mundo. Berger poseía cuadras en Chantilly y María se ocupó de ellas durante varios años después de la muerte de su marido.

Desde 1981, el compañero de su vida fue el joven pintor francés Antoine Tzapoff, autor de algunas obras de interés y no solamente de los cuadros en que la actriz es el tema principal. María organizó exposiciones de sus obras en París y en la ciudad de México.

Su energía le permitió mantener su imagen hasta el fin de sus días. Las cirugías plásticas ampliaron cada vez más su frente, pero su cuerpo menguó mucho con el pasar del tiempo: María padecía de osteoporosis y llegó un momento en que le resultó muy difícil andar o permanecer demasiado tiempo de pie. Pero si la ocasión lo exigía, con su sola fuerza de voluntad,

se imponía a sus imposibilidades, como, por ejemplo, en el ya mencionado Festival de Créteil de 1996, cuando, del brazo del embajador de México Jorge Carpizo, atravesó el inmenso patio del edificio, permaneció de pie en escena el tiempo necesario y participó en el cóctel que se sirvió al final.

Además de innúmeros artículos en revistas, se publicaron tres libros sobre María Félix. El primero –*La Mexicaine*[7]– fue escrito en francés por Henry Burdin. El libro, gigantesco –800 páginas– narra con lujo de detalles y en forma apenas novelada, la vida de María Félix desde su nacimiento hasta el momento en que viaja por primera vez al extranjero, en 1948. Años después, María rechazará «ese libro que escribieron en Francia», pero no cabe ninguna duda de que María lo dictó. El libro es un relato apasionante sobre la historia de México en el siglo XX y la de una mujer fuera de serie. Una pintura de Tzapoff ilustra la cubierta.

El segundo libro es *La Doña* de Paco Ignacio Taibo, publicado en 1991[8]. Taibo, español de nacimiento pero naturalizado mexicano, es un conocido periodista y autor, entre otros libros, de una excelente biografía novelada de Dolores del Río[9]. Es evidente que Taibo no amaba demasiado a María Félix. «La Doña» está descrita con una curiosa mezcla de amor y falta de respeto. Taibo, con todo derecho, examina uno por uno todos los filmes de la Félix haciendo resaltar los defectos de sus actuaciones y la ridiculez de sus posturas. No se le pedía una hagiografía de la actriz, pero tampoco era posible utilizar un patrón común para medir una figura como María Félix. Tal como no puede utilizarse un patrón común para hablar de Greta Garbo o del arte de Picasso. Hay personalidades que exigen la creación de un nuevo instrumento de juicio.

María Félix fue simplemente la última diva del cine mudo que nos ofreciera el cine sonoro. Poseía el misterio y la trascendencia de Francesca Bertini, Diana Karenne, Gianna Terribili Gonzales u otras italianas de los años 10. Y producía el mismo miedo. Jamás aceptó las propuestas de Hollywood; no estaba dispuesta a que la refabricaran ni a hacer papeles de india. «Las indias las hago en mi país; en el extranjero sólo encarno a reinas» respondió en cierta ocasión.

La autobiografía que María publicó en 1993 (en realidad, fue dictada a Enrique Krauze) se titula *Todas mis guerras*[10]. Ella explica el por qué del título. «Yo he amado todo: hombres, dinero, joyas. Y amar es hacer la gue-

[7] *Henry Burdin,* La Mexicaine, *Encre, Paris 1982.*
[8] *Paco Ignacio Taibo I,* La Doña, *Planeta, México 1991.*
[9] *Paco Ignacio Taibo I,* Siempre Dolores, *Planeta, México 1984.*
[10] *María Félix,* Todas mis guerras, *Clío, México 1993.*

rra. [...] Mi vida no es un ejemplo a seguir porque se necesita un egoismo formidable para ser como yo. Hay que pasar por encima de todo y de todos». [...] «Tengo energía, no pienso en el pasado, en mis padres, mi hijo, mis maridos. Sólo pienso en mí, en las cosas que quiero hacer con esta energía que no me abandona nunca».

Pero el 8 de abril de 2002, día en que cumplía sus 88 años, María Félix hizo por pimera vez algo como el común de los mortales. Se murió.





Cartel de «Doña Diabla»

Hegel: la crucifixión de la rosa

Blas Matamoro

La biografía de Hegel debida a Pinkard[1] viene a llenar un hueco creado por la demanda de quienes leen la extensa y a menudo difusa literatura hegeliana. Los libros de Serreau, Kaufman y D'Hondt, entre otros, clamaban por algo de mayor envergadura. Pinkard lo ha conseguido. Ha hecho una múltiple historia –nada más hegeliano que la historia– que es, al tiempo, la de un individuo, la de Europa, la de Alemania, la del pensamiento occidental, la de las universidades alemanas, en la primera mitad del siglo XIX, que empieza en 1789 y acaba en 1914, si se admite la licencia. Además, Pinkard consigue dar a su relato un orillo filosófico y a sus momentos ensayísticos, un trámite de narración. Arroja británica luz insular en la oscura selva de la prosa hegeliana y nunca retrocede ante el desafío de una tesis. De este modo, su Hegel resulta perfectamente admisible aunque se decida discutirlo.

El biógrafo inserta al biografiado en la Alemania de su juventud. Políticamente, se la ve conmovida por los temblores de la Revolución Francesa: campañas militares, clubes revolucionarios, discusiones en tertulias y academias. Filosóficamente, están a la vista el imprescindible e insuficiente Kant y la recuperación del prohibido Spinoza, a cargo de Lessing. Aquí sitúa Pinkard uno de sus ejes biográficos: la preocupación de Hegel por reformular el cristianismo en términos de modernidad a fin de constituir una religión popular que sirva de pedagogía social. La religión objetiva y litúrgica está muerta, la subjetiva sobrevive: se impone un encuentro. El cristianismo ha de adecuarse a los ideales ilustrados de racionalidad y dignidad. La ciencia ha de vitalizarse en sabiduría y cultura. Se trata –nada menos– de montar una religión universal del espíritu racional que religue a los seres humanos, prescindiendo de iglesias y cleros, de dogmas y revelaciones. Su héroe será siempre Jesucristo, pero visto como mártir de la moralidad y la verdad. En cualquier caso, se imponía separar la Iglesia del Estado, tarea para la cual parecían mejor preparados los países protestantes que los católicos. En efecto, el catolicismo divide a sacerdotes y laicos, de

[1] Terry Pinkard: *Hegel. Una biografía,* traducción de Carmen García-Trevijano Forte, Acento, Madrid, 2002, 927 páginas.

manera jerárquica, en tanto las diversas confesiones protestantes carecen de sacerdotes y sólo tienen maestros evangélicos.

El joven Hegel leía a Gibbon y a los economistas ingleses, a Kant pero también a Rousseau. Se entusiasmó con el 89 hasta que Robespierre y los jacobinos le hicieron tomar distancias. De ahí en adelante, fue un ecléctico: creyó siempre en la necesidad de reformar a Alemania, tarea que no podían cumplir la aristocracia territorial ni la nobleza cortesana. En ausencia de una burguesía emprendedora, de modelo británico o francés, Hegel pensó en un funcionariado laico educado por las universidades. Sostuvo la monarquía parlamentaria y un gobierno representativo aunque no democrático, mediado por las corporaciones. Pensó sintetizar la filosofía alemana con los ideales de la Revolución Francesa y la economía política escocesa. Marx, que repitió la fórmula, le reprochó su idealismo, en el sentido de que flotaba en el aire de las ideas y no tocaba la tierra. Marx, enésima consecuencia de Hegel, propuso sustituir el funcionariado filosófico por el proletariado revolucionario internacional, creyendo que, esta vez sí, los alemanes caminarían con los pies.

La modernidad hegeliana no es el punto de arribo de la historia. Ya veremos que tal punto no existe en la historia misma. Es un proceso de racionalización de la vida histórica y, a la vez, una puesta en cuestión constante de la propia razón. Intenta librarse de los dos extremos aniquiladores: el alma bella, que piensa sin actuar, y el activista, que actúa sin pensar.

Las vicisitudes de Hegel en la telaraña de su época, bien detalladas por Pinkard, muestran la ambigüedad que tiñe la vida de quien se juega por la historia, que es siempre la historia ajena, por más que parezca la propia. Aunque cumplió una carrera institucional importante y llegó a rector en Berlín y a inspector de las universidades prusianas, Hegel no se vio libre de sospechas policiacas y, sobre todo, de la oposición de la cátedra reaccionaria: Savigny, Fries, Schleiermacher, Schelling. También, del incipiente nacionalismo que consideraba real sólo la peculiaridad, lo particular: Hamann, Jacobi. Con todos sus desmayos y depresiones, nunca dejó de creer que le había tocado vivir en los años quizá más ricos de la historia mundial, el cuarto de siglo que va de 1789 a 1814, esa nueva Reforma que se llamó Revolución. Ítem más: presenciar el paso del alma del mundo montada a caballo, Napoleón por las calles de Jena, tras ganar la batalla homónima mientras Hegel ponía punto final a su *Fenomenología del espíritu*. Desde una modesta ciudad alemana, ambos dominaban el planeta. En su momento, Ortega calificará la filosofía de Hegel de napoleónica, de faraónica, y Josiah Royce propondrá leer aquel libro como una novela, una suerte de *Wilhelm Meister* cuyo protagonista es el Espíritu, o sea el Fantasma

(este sinónimo corre de mi cuenta). Hegel creyó en la Revolución Francesa como una novela, un *Roman*, un discurso donde todo cabe, nada se concluye y la letra finita señala al infinito.

Un apunte de Pinkard sobre la juventud de Hegel me parece especialmente sugestivo: la decisiva influencia ejercida en el futuro filósofo por un poeta: Hölderlin, su compañero en el seminario de Tubinga. Hegel, sospecho, nunca pasó de creer al otro un poeta curioso y malogrado, aunque se ocupó de editar algunos de sus libros en tiradas póstumas, que el polvo de la inatención cubrió hasta principios del Novecientos. Pero es innegable que la dirección indicada por Hölderlin se cumple en su amigo y consigue, no sólo evitarnos al Hegel poeta, fatalmente malo, sino proponer soluciones metafóricas a los problemas intelectuales, allí donde el Espíritu se explicita: en la palabra, y sólo en ella. La palabra que, como el tiempo, cuando se aproxima a la verdad, pierde color y gana transparencia.

Hölderlin propuso a Hegel el comentario de una parábola: la que cumple la consciencia como escisión de la unidad que es la intuición, o la unidad del ser escindida entre sujeto y objeto. En el comienzo era el ser, luego vino la autoconsciencia, en cuyo horizonte sigue estando la unidad del pensamiento y el ser, sin llegar a ser su objeto, o sea algo inalcanzable como lo es el horizonte. En aquel momento primario hubo lo que Hegel llama el absoluto, la identidad plena y total, pero indefinible, para siempre perdida, que actúa como nostalgia del Espíritu, a su vez y también para siempre, escindido de sí mismo. La unidad, la identidad, el absoluto o como quiera llamarse a ese estado plenario del ser, tiene un carácter de mito y es ajeno a la reflexión filosófica. Como puro ser, es la nada. Simplemente, no puede reflexionarse, porque para ello hace falta dividir. No obstante, su pregnancia mítica incide en el filósofo, quien se propone, a veces a sabiendas, una nueva mitología, la mitología de la razón, el *Organum* de la filosofía en el siglo XIX: el sistema, el mito de contenerlo todo en un espacio finito cuyo objeto es el infinito despliegue del Espíritu.

Desde luego, Hegel es impensable fuera de un contexto cristiano, entendido con la mayor amplitud posible. Entre otras cosas, porque para él, pensar es pensar en la historia y hacerse cargo del pasado, donde el evento cristiano es decisivo para un filósofo alemán del Ochocientos. Otra cosa es someter a Hegel a una clave teológica, como hace Ramiro Flórez en su prolijo examen de la filosofía hegeliana de la historia. Más propio de nuestro pensador es lo contrario: la sumisión de la teología a la filosofía, de modo que se convierta en teodicea laica. Tanto es así que, cuando Hegel encuentra a un colega que no ha sabido desprenderse de la servidumbre teológica, lo despacha en una somera página de las 1800 que

contiene su *Historia de la filosofía*, como un decreto de exilio, aunque Tomás de Aquino se llame.

Dios y lo divino menudean en sede hegeliana pero se me ocurre que se trata de ese orteguiano Dios «que brilla por su ausencia» o que, si aparece, es como un aspecto privilegiado de la condición humana: el hombre es divino en la medida en que se piensa, en que toma su pensamiento como objeto del pensamiento, porque se autodetermina, alcanza la libertad y es capaz de adquirir un estatuto moral.

Como infinito, Dios es irracional y sólo se racionaliza, en tanto devenir, en la historia. Hay un plan providencial en el universo, pero resulta inaccesible a los hombres, de modo que es como si no existiera. Hegel recomienda no entrar en trapicheos ni buhonerías (*Kleinkrämmereien*) con la Providencia. Si para Dios el ideal es realizable, porque Él es perfecto y coincide perfectamente consigo mismo, para el hombre el ideal es irrealizable y decepcionante. El hombre nunca coincide consigo mismo y por eso es dialéctico. La fe filosófica del hombre hace de Dios la garantía de la razón en un medio irracional: la materia, el querer, el deseo.

Aunque la concepción hegeliana del acontecer como historia supone una creación, la eternidad del Espíritu se zafa de esta estructura. Por eso, en su filosofía, la creación y el origen no juegan ningún papel, como sí, en cambio, el comienzo, porque éste es histórico. De alguna manera, la expulsión del Paraíso, el día más feliz de la humanidad porque implica la adquisición de la libertad moral: poder infringir la ley, que es la única manera de poder cumplir libremente con ella. Es salir de la inocencia animal paradisíaca y empezar a vivir lo esencialmente humano, el proceso de la liberación por medio de la autoconsciencia, o sea del Espíritu. Por su parte, la creación es pensable como la paradoja de la perfección. A Dios, ser perfecto, le falta la imperfección y ella es el contenido de su obra creadora: el tiempo, la muerte, el mal, la finitud, la ignorancia. En la historia, dice Hegel, Dios se justifica. Cabe preguntarse ante quién, si no es ante Él mismo, para lo cual se le impone una escisión, que cumple al encarnarse en Cristo, la divina víctima de todos los males de la creación divina.

Este Dios cuyo ser nos resulta inaccesible e impensable y cuya única existencia es el devenir de la historia –prueba de que la creación está sin terminar y que Dios tampoco acaba de determinarse en su obra– huele a panteísmo, la acusación por excelencia de ateísmo que se hacía contra los profesores «indecentes» en la universidad alemana de la Restauración. Hegel se defendía diciendo que la hormiga no es Dios, el hombre tampoco, etc. Pero descreía de la inmortalidad personal aunque creyese en la eterni-

dad del Espíritu, simbolizado por la muerte y resurrección de Cristo. Aún más: toda la religiosidad moderna vive en un perpetuo Viernes Santo, ante el cadáver del Dios encarnado, esperando que resucite. Es una alegría, la del hombre libre que piensa sin pedir permiso a Dios, pero una alegría fúnebre que nace de una condena: la expulsión del Edén. Hegel ya está diciendo lo que Sartre acuñará como emblema existencial: estamos condenados a la libertad.

La otra observación fuerte de Pinkard –Hegel como pensador de la modernidad– merece las condignas matizaciones. Se me ocurre que Hegel lleva bastante lejos la fundación de lo moderno: a la Roma de Julio César, cuando se descubre lo que Goethe y Napoleón explicitarán hacia 1800: que el antiguo y clásico *fatum* impuesto por los dioses a los hombres, se ha convertido en política. César construyó el escenario de la historia universal –una función espectacular, como se ve– y puso en su centro el imperio, donde los filósofos instauran la radical negatividad y el consejo de la duda, en un mundo donde ya no hay nada seguro, el mundo de Hölderlin, desertado por los dioses. Insatisfecho, el Espíritu vivo busca una conciliación más elevada. Entonces llega el cristianismo, que da en la figura de Cristo la certeza de que todo hombre es algo divino, la humanidad es un ser comunitario (una generalidad) y sus miembros están llamados a la infinitud. El Padre divino y el Hijo humano, separados, se reúnen en el Espíritu. Les ocurre esa *Aufhebung* tan difícil de traducir, porque significa abolición, perdón, cancelación de una deuda, conservación, elevación. Reducirla a la habitual equivalencia de «superación» anula no sólo su riqueza polisémica sino el juego de los contrasentidos, tan característico de la lengua alemana y del pensamiento hegeliano en particular.

En Cristo, héroe de la modernidad, el hombre se diviniza y Dios se humaniza. Lo religioso humano abandona el mundo y se refugia en la interioridad de cada quien. La razón y la libertad se tornan profanas, seculares. Pero, como siempre en Hegel, la solución de un problema suscita otro. El hombre moderno quiere ser absoluta y radicalmente libre, que nadie lo determine pero, entonces, ¿cómo determinar la libertad para que sea de todos y no de uno solo o de unos pocos? Hay que dar un contenido concreto a la libertad para que no sea abstracta libertad sin rumbo y sin límites, el libertinaje del Terror jacobino. Cada hombre es libre y en función de su autoconsciencia, en la medida en que admite que los demás hombres también lo son y pacte con ellos un estatuto de la libertad común y general, la ley que, con la garantía del Estado, es la realización de la libertad y no su mera postulación. Kant proponía la noción de autodominio. Hegel

prefiere la de amor, donde no hay dominio. Cedemos una parte de nuestra libertad absoluta por amor a los demás.

Creo que es en este punto donde mejor describe Hegel algunos aspectos de la experiencia moderna, que sigue incumbiéndonos. Uno es el hecho de que la vida, al racionalizarse, pierde la mágica belleza de la era clásica (lo que con vago entusiasmo Hegel llama Grecia, otra devoción hölderliniana) y que nada en la historia se adquiere sin pérdida, porque lo propio del ser humano es su capacidad de endeudarse y culparse, es decir de ser acreedor y deudor de sus semejantes. Otro es el vínculo indisoluble entre fe y razón, ya que la razón no actúa eficazmente si no creemos en ella, si no confiamos en sus poderes, si no depositamos nuestra fe en su inquietud, que suponemos nunca es vana. Por fin, la visión del imaginario moderno como fragmentario, como carente de unidad, visible, especialmente en el arte moderno, que es esencialmente romántico. Al adquirir una interioridad absoluta y proponerse una materia infinitamente extensa, el arte moderno se incorpora al ejercicio de la duda, el escepticismo y el racional cuestionamiento de todo: dispersión y negatividad. Sólo la filosofía, dejando atrás a la religión y el arte, promete recomponer la unidad perdida.

Aquí cabe un brevísimo aparte sobre el escepticismo hegeliano. En efecto, Hegel criticó el radical escepticismo moderno, en tanto pretendía sostenerse en el mundo de la mera apariencia, paralizándose en el momento de hacerla consciente. En cambio, vindicó el escepticismo antiguo, que advertía, justamente, la imposibilidad de sustentar la verdad en la mera apariencia. La negatividad hegeliana –en el mundo sensible: el tiempo; en el mundo inteligible: el pensamiento– lleva al reflexionar como ese dar forma infinitamente a sucesivos entes que se van disolviendo y dando lugar a otros entes. Esta universal disolución de todo ser particular (en alemán, ente es gerundio, *Seiende*, lo que va siendo) es un ejercicio metódico de estricto escepticismo.

Pinkard opta por organizar a Hegel. Lo hace sobre el eje de la modernidad como una manera de repensar el cristianismo. Con ello mantiene a Hegel unido a sí mismo, idéntico. Hubo otras maneras de articularlo: el joven Hegel de Jena y Nuremberg frente al Hegel maduro de Berlín, el Hegel anterior y posterior al sistema. Para consolidar a un Hegel siempre hay que hacerle un *lifting* que, dada la elemental anestesia de su tiempo, resulta muy doloroso. Por ejemplo: Pinkard prescinde de la historia de la filosofía y apenas roza la filosofía de la historia. En ellas, Hegel se hace cargo, como puede, del pasado para que el presente le resulte posible. Se sitúa en la historia, se da como un momento de ella y se abre a la imprede-

cible herencia. Mejor sería proponerse lecturas hegelianas de Hegel, es decir lecturas que lo reciban como contradictorio, plural, inacabado y factible de eso que se llama hoy desconstrucción. Es cierto que Hegel montó un sistema, pero no es menos cierto que lo puso en crisis al cargarlo con tareas infinitas. A ello se suma que buena parte de sus textos no están sino parcialmente escritos por él, pues son notas de clase completadas por apuntes de sus alumnos. El *corpus* hegeliano está abierto, descosido por todas partes, es una invitación al despiece, aparte de que su obra no marca un momento congelado de la historia, sino un episodio. Ya lo advirtió en 1907 Benedetto Croce cuando desmontó el legado hegeliano buscando lo que tenía de vivo y de muerto.

Es claro que la tarea es imposible. Steinhauer reunió 12.032 entradas sobre Hegel en una bibliografía que se detiene en 1975. Ya me figuro al lector preguntándose qué hace el suscrito al incrementar semejante mamotreto de literatura secundaria. Hay más: desde 1958 funciona el Hegel-Archiv (en Bonn, luego en Bochum) que se ocupa de «limpiar» las modernas ediciones, lo cual obliga a revisar lo que se traduce. En general, se utilizaban las venerables compilaciones de Lasson y Hoffmeister, que datan de fines del XIX. Etcétera. Finalmente ¿hay algo más histórico y hegeliano que el etcétera?

Pinkard anota que, al morir, Hegel dejó un prestigio que se desplomaba. Los hegelianos se dividían en sectas incompatibles, Schelling lo sustituía en la cátedra berlinesa con la piadosa misión de aniquilar al «dragón del panteísmo hegeliano», algún deslenguado lo definía como embaucador y charlatán, se le empezaban a atribuir doctrinas que nunca había sustentado. Me quedo con una escena: a la conferencia inaugural del nuevo curso asisten Bakunin, Engels y Kierkegaard. Es decir: escuchan la piadosa inhumación de Hegel a manos de un antiguo condiscípulo convertido al catolicismo: el anarquismo, el marxismo y el existencialismo. Para exequias de un «perro muerto» no está mal.

La deriva de las lecturas hegelianas no puede ser más variada y subraya lo contradictorio y rico de su obra. Strauss, a poco de su muerte, denunció su ateísmo. Veinte años más tarde, Haym lo señaló como filósofo de la Restauración, a la vez que lo vindicaba la izquierda: Feuerbach y los marxistas. Schelling y Trendelenburg consideraron insostenible su incoherencia y lo echaron al cubo de los residuos. Rosenkranz pidió al Imperio Alemán que lo considerara una gloria nacional. En Rusia era el maestro de los progresistas (Bakunin, Herzen, Belinski) que miraban a Berlín como la Nueva Atenas. Cieszkowski llegó más lejos: la filosofía hegeliana de la historia privilegiaba el futuro, era el pensamiento auroral de los nuevos tiempos.

A fines del XIX, los napolitanos como Spaventa y Vera, maestros de Croce, pulieron sus errores lógicos y lo situaron en la tradición renacentista que culminaba con Vico. Eran los años en que se lo descubría y traducía en España (Fabié Escudero y Benítez de Lugo), en Sevilla y Madrid, donde los krausistas lo exaltaban como defensa ante el positivismo y la escolástica. Cousin, desde Francia, lo designaba entre los liberales. Luego, Bloch lo juzgará conservador y Binder, prenazi. Della Volpe estudiará sus relaciones con Marx, pero en sede soviética será una palabrota que costará reprimendas a Lukács y Kosik. En Inglaterra sirvió a una relectura del cristianismo, de sesgo idealista. Windelband lo propuso como paradigma de la filosofía moderna. Wahl, Kojève e Hyppolite, en Francia y en la primera mitad del Novecientos, lo leyeron en clave existencial. Marcuse y Adorno lo incluyeron en la Nueva Ilustración francfortiana. Erich Weil lo define como el filósofo del Estado moderno, basado en la idea de libertad. Heidegger lo situó como liquidador de la metafísica y definidor del ser como historia, en tanto su alumno Gadamer halló que su dialéctica es dialogismo actual. Y suma y sigue. Pero ¿qué serían sin Hegel los que existieron peleando con él: Kierkegaard, Nietzsche, Schopenhauer? Este atropellado resumen muestra a nuestro hombre como el indispensable camino regio del pensamiento contemporáneo.

Pero muestra, según espero, algo más hegeliano: no estamos simplemente en la historia, todos somos en la historia. Y ello no por mera fatalidad natural, sino porque la historia del mundo es su historia filosófica, es decir lo es por mediación de la práctica filosófica. En ella aparece el Espíritu, que resulta de su actividad, no para que seamos dichosos, sino para objetivar lo general y lo interior de sí mismo. Más aún: es el escenario donde la idea, inaccesible en sí misma a nosotros, también pide un lugar en el escenario, envuelta en sus impulsos y pasiones. En este juego que va de las pulsiones, las vergüenzas y los dolores de los hombres hasta la idea, consiste lo que Hegel denomina astucia de la razón histórica. Si me apuran, diría que es lo más parecido al inconsciente que elaborará el psicoanálisis, hijo de ese antihegeliano que fue Schopenhauer. Hay una incompatible relación entre el querer natural, que devora todos los géneros, y la libertad subjetiva, que Hegel hace pelear en el tablado histórico, en tanto su contradictor Schopenhauer la disuelve en el nirvana del sujeto sin deseos. La historia es la que da cuenta de la construcción hegeliana, si le damos comienzo con la fenomenología (ciencia de la consciencia) que nos lleva a la lógica (ciencia del ser) y remata en el ser autoconsciente que es el sujeto histórico, el hombre, cada hombre, en

tanto encarnación del gran fantasma humano que es el Espíritu. El resultado es, de nuevo, la historia, donde se dan la consciencia, el ser y el animal fantasmático, duplicado y verbal que llamamos hombre[2].

Hay más. La historia hegeliana no es lo meramente ocurrido (*Geschichte*, que viene de *geschehen*, suceder o acontecer) ni tampoco su relato factible (*Historie*, digamos las antiguas cosas dignas de memoria, las gestas): es, nada menos, nuestro presente, nuestro ahora (*Jetzt*). La historia universal está contenida en este renglón y en la lectura que tú, lector, estás practicando de él y de ella. La historia es el libre y vivaz presente. No hay otra. Por eso hemos de evitar la imitación de ejemplos pasados, desfiles de disfraces históricos, como los que Hegel conoció cuando la Revolución Francesa contrajo la costumbre de la viñeta neoclásica.

El presente tampoco es mero y mondo presente. Es el momento en que practicamos el recuerdo y aquí se me impone, de nuevo, la filología, a riesgo de pedantear un rato más. Recordar, en alemán, es *erinnern* (internalizar), en tanto la memoria (*Gedächtnis*) tiene que ver con el pensamiento (*Denken*). Todo esto se fragua en el presente donde la memoria, que envuelve al pensamiento, condiciona nuestra moralidad, porque recordar es también olvidar y olvidar es seleccionar, o sea un acto moral. Este es el presente histórico, donde la rosa es crucificada, según la figura hegeliana que pudo habérsele ocurrido a su amigo Hölderlin. El presente es cruel y sacrificial, porque la lozanía de la rosa perece en la cruz. Pero se salva la memoria, la internalización del mundo que se vuelve recuerdo y piensa en el caudal de lo memorizado. La memoria es el órgano humano de la eternidad. Además, la verdad, el cebo de nuestra existencia en el tiempo, es un presente, eterno esta vez, pero no por eso menos presente. O sea: el fugaz ahora es la figura menos imperfecta de la eternidad.

A menudo tendemos a pensar a Hegel como un idealista desprevenido, que nos propone la idea como refugio de la inmortalidad, como una entidad inmarcesible y dada de antemano. Pero no es así: las ideas hegelianas son mercuriales, herméticas, en tanto el mercurio es la sustancia que permite la transformación de las otras sustancias, y Hermes es el guapo mensajero que va, con alas en los pies, de dios en dios, mientras protege a los comerciantes y a los ladrones. La idea es verdad para un pueblo y el Espí-

[2] Utilizo la palabra hombre como sinónimo de ser humano y no meramente de varón. Alguna vez, una amiga me señaló en público que hombre era masculino y excluía a la mujer. No es mi caso. Simplemente, que en castellano los sustantivos son sexuados, la sustancia misma tiene sexo gramatical, y ser humano resulta tan masculino como hombre. En inglés dominaría la neutralidad sustantiva *(the man)* y en alemán podría distinguirse entre *Mensch* (ser humano) y *Mann* (hombre en el sentido de varón).

ritu es su querer necesario y racional. Por eso hay razón en la historia: porque alguien se aproxima racionalmente a sus hechos, y halla tanta razón como ponga en ellos. Ambas razones (la dada y la retenida) se corresponden, se intercambian. Por esa vía se ensancha la libertad en el tiempo, una paradójica necesidad de libertad. Hegel reitera las categorías de desarrollo y evolución. Muy de vez en cuando, la de progreso (*Fortschritt*: paso adelante), señalando siempre su lentitud, tal vez para alejarse de la tentación revolucionaria del cambio con fecha diaria: la toma de la Bastilla, la batalla de Valmy.

En ese rasgo que caracteriza al Espíritu, pensarse como sujeto y objeto a la vez, se instala el trabajo del filósofo (no el erudito, jergoso y prolijo académico, distinción hegeliana). Se trata de una tarea atractiva y desesperante, porque la filosofía actúa en la historia y busca la verdad: una, absoluta y eterna, o sea ajena a la historia. La verdad no tiene historia; la filosofía, sí. Es la historia de una búsqueda infinita, que sucede en el tiempo pero cuya meta es intemporal. Dicho en otra clave: en la historia, el filósofo no encontrará la verdad, que es su tierra de Utopía. Y si la encuentra fuera del tiempo, no podrá manifestarla, porque fuera del tiempo no hay lenguaje. Más allá de la opinión, personal y carente de generalidad, hay el conocimiento organizado, la ciencia (*Wissenschaft*). La filosofía es la ciencia cuyo objeto es la verdad o, por mejor decir, su búsqueda interminable. La filosofía, una sola y universal, no cada filosofía en particular. Entre todas la van siendo. De ahí su necesidad, errores incluidos. En cada época, constituye la verdad del momento, «la plena conformación del pensamiento». A lo largo de esa historia se va elevando «el templo de la razón autoconsciente».

Hay una doble caracterización de la filosofía que conviene retener, no sólo porque es contradictoria sino porque, como siempre en Hegel, esa contradicción contribuye a definirla: es un lujo y una necesidad. Quizás eso que Marx llamará necesidades secundarias, que la cultura fabrica cuando las necesidades elementales están cubiertas. De hecho, el filosofar empieza cuando el mundo real histórico decae y han pasado su juventud y lozanía. Aparecen los juegos seniles, las abstracciones que pintan sobre gris con gris. El mundo se ha estropeado y la filosofía se concilia con él en un espacio ideal. Es un juego tardío, el búho de Minerva que vuela al ocaso. Se apodera de todo aquello que la religión ha establecido desde fuera y sin declarar su origen, en plan fantástico. La filosofía pretende pensarlo. No como sustancia, sino como sujeto. Pensar no es sólo contemplar pasivamente las cosas, como en los domingos, sino hacerlas, como en el resto de la semana.

A esta parte activa del filosofar pertenece el mundo del movimiento, de la moción, el cual, aparentemente, queda fuera del interés del idealista,

pero dentro de la consideración del dialéctico, que intenta pensar el vaivén de la realidad con el vaivén de las ideas. Si hay una finalidad en la historia, ella es abstracta. Lo concreto histórico son las pasiones, los intereses y los impulsos humanos. Nada ocurre en la historia sin pasión y si bien podemos pensar a la abstracta humanidad como sujeto de la historia, lo cierto es que ésta es hecha por los individuos concretos. El Espíritu mismo es no sólo consciencia, sino voluntad y deseo. Justamente lo que distingue a Oriente de Occidente es la extensión de su querer: finita para el primero e infinita para el segundo. Schopenhauer, antihegeliano entusiasta, no podrá prescindir de estas categorías.

Entonces: hay determinaciones de la moción, ajenas a la consciencia, que producen objetos inteligibles y hacen posible el conocimiento. De nuevo: un anticipo del inconsciente. Así, por ejemplo, el *daimonion* socrático, una suerte de duplicación de la consciencia o sonambulismo del espíritu (¿la doble consciencia de Charcot, el maestro de Freud?). O el principio de la virtud en Aristóteles, que no es racional sino pasional. Finalmente, el mismo Aristóteles sugiere a Hegel el nombre de la moción elemental que nos encamina a eso que luego sabremos que es el mundo: apetencia, hambre. Y si la verdad es una, lo sabemos gracias al instinto de la razón.

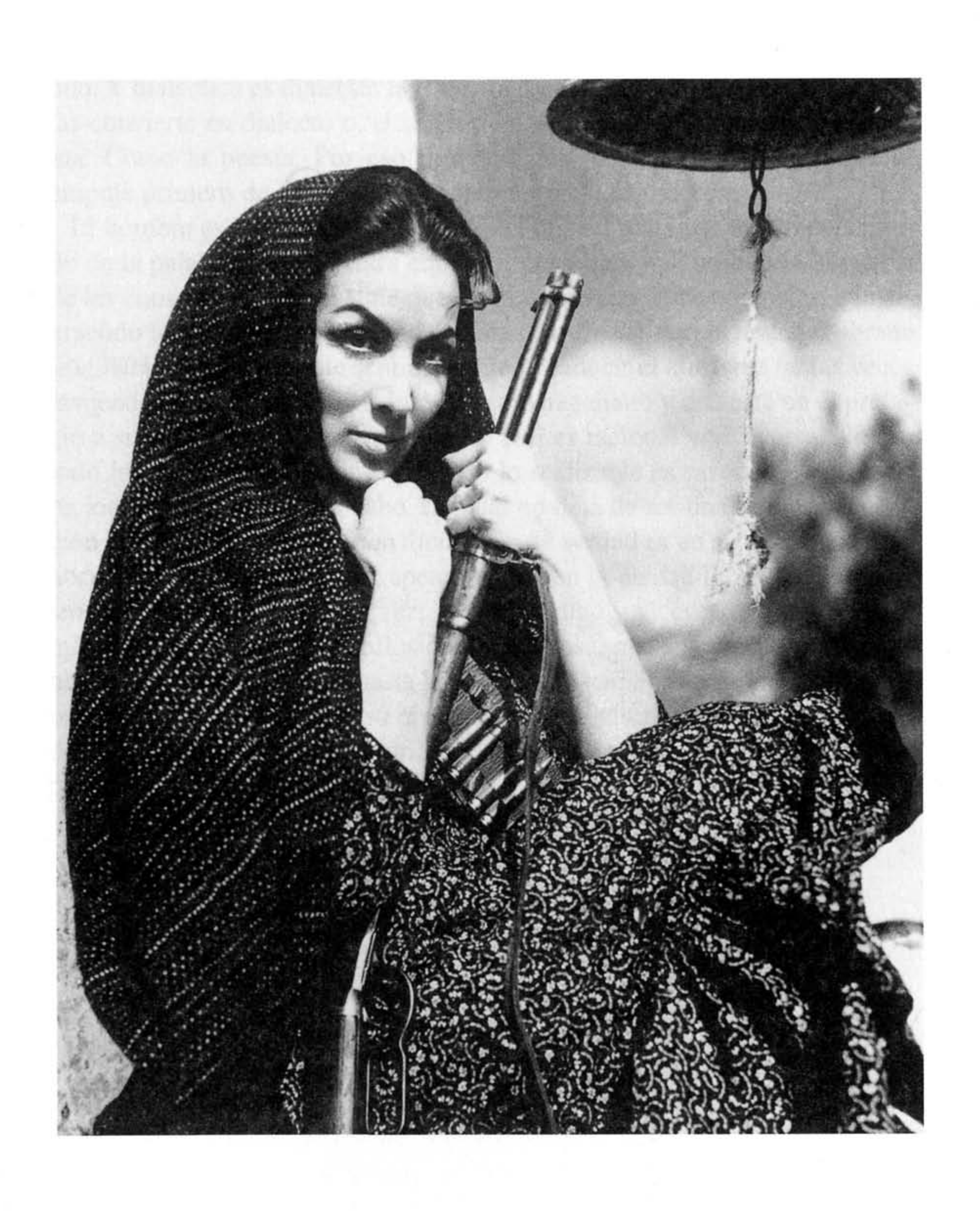
Así vista, si he conseguido que se vea algo, la filosofía de Hegel es una novela cuyo protagonista es un fantasma llamado Espíritu Universal, al cual presta su cuerpo la Historia. La lengua española me sirve para conformar la pareja: él y ella. Perfectible y evolutivo, el Fantasma va alcanzando su verdad en el tiempo pero, como sus posibilidades son infinitas, nunca conseguirá agotarlas. No conseguirá ser, en el sentido original de unidad identitaria consigo mismo, sino que devendrá infinitamente. Se irá entreteniendo de camino porque los objetos que vaya creando lo enajenarán y lo obligarán a nuevas liberaciones. Si su quehacer es sin objeto, decaerá a mera costumbre. Y si se entusiasma por algo abstracto, se volverá fanático (estupenda definición constantemente regada con sangre). Cree que es lo que siempre ha sido y tiene razón: siempre ha sido devenir y transición, ir más allá de sí mismo, no acabar de ser. Es eterno, pero no reside en la eternidad. Deviene lo que ya es: necesariamente libre. No hace falta añadir más datos a esta carta de identidad cubierta de paradojas, la mayor de las cuales es sugerida por Spinoza: determinarse es negar y determinar una negación es negarla, o sea afirmarse.

Hegel es el filósofo dialéctico por antonomasia. Para no quedarme en el lugar común, daré dos notas de esta antonomasia. Dialéctica es diálogo y el discurso hegeliano es el diálogo de los opuestos. No su coincidencia ni su síntesis: su escucha, su interpelación, la necesidad que el otro es para el

uno. Y dialéctica es dialecto: la filosofía repristina las palabras cotidianas y las convierte en dialecto o, si se prefiere, en algo más dignatario: en idioma. Como la poesía. Por eso Prinkard nos recuerda, con razón, que el empuje primero de Hegel lo recibió de un poeta, Hölderlin.

El hombre es esa potencia que altera la unidad natural y el uso depreciado de la palabra. Se encuentra con otras potencias y, si no estalla la guerra de las consciencias, es posible que se entretejan aquellas potencias, constituyendo la realidad. No la realidad dada (*das Reell*) sino la realidad obrada (*die Wirklichkeit*). En este sentido prefiero traducir el aforismo tantas veces invocado como emblema del inmovilismo hegeliano y que está en el prefacio a su *Filosofía del derecho*: todo lo real es racional y viceversa. No: no todo lo real es racional sino que todo lo realizable es razonable y todo lo racional se puede llevar a cabo. Lo cual no deja de ser una refinada repetición del viejo principio *Verum factum est*, la verdad es un acto. El uno reconoce al otro y el otro al uno, apenas conciben la unidad ideal a la que pertenecen, unidad que es, a la vez, el otro del uno y viceversa. Y así hasta el infinito. La razón imita la eclosión de una rosa, que se mueve imperceptiblemente desde el capullo hasta la seca hojarasca. Por un momento, el presente la fija clavándola en su cruz. En esta minúscula escena cotidiana se diseña el emblema de la historia universal: poner la razón en movimiento para pensar el movimiento del mundo.

CALLEJERO



María Félix en *La cucaracha*

Raquel Forner: del apocalipsis a la utopía

May Lorenzo Alcalá

Al finalizar la etapa heroica de las vanguardias de principios del siglo XX, el grito era «volvamos al orden» y la propuesta, la recuperación de los valores estéticos previos, por lo menos, al manifiesto futurista de Marinetti. Superados los efectos inmediatos de la primera guerra mundial, la sociedad occidental deseaba olvidar el dolor y se planteaba el futuro como la continuación de un pasado feliz y estructurado.

Pero la contienda había desarmado en forma definitiva la distribución del poder mundial centrada en Inglaterra y el imperio comenzaba desplazarse hacia Occidente. El equilibro logrado en Viena, en 1918, se demostraría tan precario e inestable como la pretensión de volver a la estética decimonónica. La prueba dada por la guerra –de que la destrucción masiva de la humanidad era posible– no podría obnubilarse con fotografías en sepia y los cimientos del arte habían sido demolidos de tal forma, que su reconstrucción sólo era aparente.

Es por eso que gran parte del arte de los 30 más parece escenografía, la falsa reconstrucción de un paraíso irremediablemente perdido. Sin embargo, de esa época «se salvan» los artistas que, aún pretendiendo negar conscientemente el influjo de las vanguardias, lo asimilaron y recrearon, en todo caso en forma codificada.

La escuela de París

En la década del 30, el horizonte artístico argentino seguía estando en París[1] y a pesar de la crisis del 29, que dejaría a la luz la inviabilidad futura del modelo de producción agrícola e importador de manufacturas, instaurado por la generación del 80, el país del Sur mantenía el sueño de ser el eterno granero del mundo.

[1] *Una excepción a esta regla fueron los hermanos Borges, como hemos dicho ya en varias oportunidades.*

El Estado argentino que, respecto a las dimensiones de entonces percibía altas recaudaciones, podía permitirse becar a artistas y científicos para que trabajaran en el exterior. Esa actitud se relaciona, ahora, con la pretensión de ser un país de clase media instruida, sin pobres, que surgiera un poco después del modelo de producción, aunque en paralelo con él y que se cristalizase en la Ley Saenz Peña de 1912, que instituyó el voto secreto, universal y obligatorio. Sin embargo, ese objetivo social se había gestado en el siglo XIX.

Ese beneficioso paternalismo estatal, que poblara de escuelas los rincones más remotos y desolados de la Argentina y que enviase jóvenes talentosos a *aggiornarse* en Europa, había sido, en realidad, parte del modelo romántico de «educar al soberano» y «poblar la Argentina con campesinos europeos», cuyos rasgos delineara Domingo F. Sarmiento durante su presidencia (1868-74). Por eso, desde aproximadamente 1890 y hasta 1940, es fácil encontrar en París o Roma grupos más o menos numerosos de artistas argentinos becados por la nación o la provincia de Buenos Aires, la más rica y cabeza de la fértil pampa húmeda[2].

Sin embargo, no será hasta el grupo parisino de la década del 30, cuando los artistas se identifiquen con el nombre de la Ciudad Luz, posiblemente porque el rasgo caracterizante de ellos es haber pasado, todos sin excepción, por el taller de André Lhote, referencia directa a la docencia de arte en París. Y allí, en la persona del maestro, es donde se juntan las antípodas: él enseña las premisas del cubismo y sus alumnos pretenden volver al realismo prepicassiano; «la búsqueda de lo eminentemente estructural y de los auténticos valores plásticos», diría Alfredo Bigatti en su autobiografía.

Los miembros iniciales del Grupo o Escuela de París fueron el mencionado Bigatti, Horacio Butler y Aquiles Badí y, hacia 1929, ésta se completa con la llegada a Francia de Lino Enea Spilimbergo, Horacio Basaldúa, Antonio Berni y Raquel Forner. Ese año también se instala en París Juan del Prete, figura fundacional de la abstracción en Argentina, que actúa en forma independiente al grupo, exponiendo individualmente en la Galería Zask, en 1930. Y también los pintores Pisarro y Morera, cuya obra no trascenderá el paso de los años.

Butler, Badí y Basaldúa, con la intrigante coincidencia de la primera consonante de sus apellidos, son los artistas del grupo más aferrados a la vuel-

[2] *Ver: Emilio Pettoruti,* Un pintor frente al espejo. *Editorial Solar/Hachette, Buenos Aires, 1968.*

ta al orden en lo sustancial y por ello, los más tradicionales y decorativos; serán hasta nuestros días los apreciados por la clase media bien pensante. En cambio Bigatti, el único escultor del grupo, Spilimbergo, Berni y Forner, y también Del Prete, el *libero*, permeados aún a su despecho por la simiente de las vanguardias, irán elaborando a lo largo de sus vidas una obra más personal e interesante.

Spilimbergo pinta, entre 1931 y 1940 una serie de mujeres monumentales, duras, de ojos pétreos, nada sentimentales pero de mucha expresividad. Esta etapa no puede dejar de relacionarse con el neoclasicismo de Picasso; sin embargo, contemporáneamente, realiza una serie de monocopias agrupadas bajo el título de *Breve historia de Emma*, que se refieren a la vida de una prostituta y son de un realismo provocador y brutal. Como son provocadores y brutales *Juanito Laguna* – el niño de la villa miseria– y *Ramona Montiel* –la prostituta–, los dos personajes que Antonio Berni crea a partir de la década del 50 y con los que replantea su propio realismo.

Pero la serie más luminosa de Spilimbergo tal vez sea *Las terrazas,* también de los treinta. Son arquitecturas vistas por encima, siempre enfrentadas al mar, y cubiertas de azulejos en damero que, aunque tienen figuras humanas, éstas parecen como elementos secundarios, dándoles un fuerte tono metafísico, al estilo de De Chirico o Carrá. Los escritos de este último, referidos a la vuelta al orden, parecen haber influido en Spilimbergo, aunque la composición de sus obras tiene la marca del cubismo.

Berni es el magistral padre de la renovación figurativa en Argentina; un poco antes que la llamada Nueva Figuración de los 60[3] vinculada estéticamente al Grupo Cobra, este artista, que integró en la década del 30 la Escuela de París y tuvo un corto pero bellísimo pasaje por el surrealismo, consiguió deslindar el compromiso social y la figura humana, del realismo tradicional. Con técnicas introducidas por las vanguardias, como el *collage*, o empastes gruesos y toscos que lo acercan al «feísmo», logra una mitología urbana y marginal, que denuncia y deleita.

En contraposición, Juan del Prete expone obras abstractas en París, en 1932, junto al grupo *Abstraction-Création Art non Figuratif* y, al año siguiente, hace en Amigos del Arte la que se considera la primera muestra de arte abstracto en la Argentina, con pinturas y *collages*, en tanto que en 1934 expone, en la misma sala, esculturas abstractas de yeso, alambres retorcidos y planchas de hierro recortadas. Nada más lejos de la vuelta al orden.

[3] *Integrada por De la Vega, Macció, Deira y Noé.*

La pareja Forner-Bigatti

Raquel Forner cuenta, en una entrevista grabada en video[4], que destruyó todas sus obras previas a 1930 y luego lo lamentó. Actitud posvanguardista típica e innecesariamente repetida. Lo cierto, más allá de la pose, es que antes de viajar a Europa participó del Salón Nacional de 1924, del Nuevo Salón de 1929 e hizo una muestra individual en la Galería Müller en 1928. De eso sólo queda el testimonio conocido de una obra, *Barcas* de 1924, que mucho no puede revelar sobre lo desconocido. Posiblemente, para no mitificar, cuando Raquel llegó a París en 1929 –tenía 27 años– no había producido nada demasiado relevante.

Bigatti, en realidad, volvía a esa ciudad, donde ya había estado anteriormente con la primera leva, y lo hacía con Raquel a la que, como dice Romualdo Brughetti, «presenta a los miembros argentinos del grupo»[5]. La unión de ambos fue afectiva, pero también artística. El hombre, nacido en 1898, era hijo de un orfebre italiano afincado en Argentina, que pronto aprendió ese oficio, que practicaría toda su vida y que le permitió ser escultor sin presiones de modas o tendencias.

Como muchos otros artistas de su época, aproximadamente en 1910, quedó fascinado por la obra de Bourdelle, cuyo monumentos conmemorativos iban poblando Buenos Aires como hongos después de la tormenta. El francés se convirtió por años, en el escultor oficial de sucesivos gobiernos, que lo apreciaban como el justo medio entre lo tradicional y lo moderno. Bajo ese influjo, Bigatti viaja a Francia y con esa influencia factura su obra de principios de la década del treinta.

Pero será sólo a partir de *Cabeza*, de 1937, ganadora del Premio Honor del Salón Internacional de París de ese año, cuando las formas se geometrizan y pretenden menos volumen, en que el escultor habrá encontrado el camino de su propio lenguaje. El año anterior había obtenido el primer encargo para un monumento, el de Bolívar, que marcará el comienzo de una actividad inniterrumpida en los veinte años siguientes y que lo acercará de nuevo, aunque no estéticamente, a su admirado Bourdelle.

El de Mitre para la ciudad de La Plata; uno de Alberdi no concretado, pero del que se conservan la cabeza del prócer y columnas con frisos; el de Roca, para la localidad patagónica de Choele-Choel y el del presidente nor-

[4] *Marcelo Pacheco y Fermín Rodríguez,* Forner-Bigatti: Dos Creadores. *Video. Fundación Forner Bigatti. Buenos Aires, s/fecha.*

[5] *Romualdo Brughetti,* Alfredo Bigatti. *Colección Argentinos en el Arte. Ediciones Culturales Argentinas, Buenos Aires, 1962.*

teamericano Roosevelt, conforman el *cursus honorum* que lo legitimará para compartir la gloria del *Monumento a la Bandera*, de la ciudad de Rosario, con el maestro Fioravanti. En todas estas obras Bigatti plasma la arriesgada propuesta de *Cabeza* del 37: hacer una geometría espacial donde lo importante no sea el volumen, donde las formas sean una maza contra el plano.

El ciclo de los monumentos ha dejado, entre los escultores de las generaciones posteriores, una suerte de broma para iniciados. Dicen los más jóvenes que todas las obras del maestro están levemente inclinadas hacia un lado, defecto que sólo puede percibir el ojo entrenado de los escultores. Por eso, cuando alguna sale torcida, en las escuelas de bellas artes suele adjudicarse la responsabilidad al «efecto Bigatti».

Concluido ese ciclo a mediados de los cincuenta, comienza una etapa más íntima, que aprovecha la experiencia adquirida en las grandes dimensiones: hace frisos en bronce, algunos abstractos, donde investiga sobre las posibilidades de las formas. Las figuras se van afinando y sintetizando hasta llegar en los sesenta a una imagen escultórica que recuerda a Giacometti y a Marino Marini, a éste último hasta en lo temático. El hombre y el caballo monopolizan la producción postrera.

Bigatti siempre estuvo abierto a nuevas corrientes o a experimentar, aún dentro de patrones clásicos de belleza. Por eso decía, como lo cita Romualdo Brughetti[6], que «Para mí, encarar una obra nueva es situarme en la hora cero de la lucha».

Raquel en el infierno

Cuando Bigatti murió, Raquel Forner hizo una gran obra en homenaje a su marido denominada *Viaje sin retorno*, 1965. Lejos estaba ya la etapa apocalíptica, que su pintura transitaría a partir de la guerra civil española. El dolor y el drama impregnaron todo un largo ciclo, que va desde la década del treinta hasta mediados de los cincuenta. Porque, como dijo el crítico español Guillermo de Torre, «Raquel Forner es un temperamento plástico dramático. De un trauma moral nacen en puridad las fases más valiosas, personales y perdurables de su arte: la guerra de España sacudió inicialmente su sensibilidad y los desastres del mundo que siguieron acentuaron esa propensión, brindándole una copiosa, inagotable temática»[7].

[6] *Op. cit.*

[7] *Guillermo de Torre,* Forner. *Catálogo para muestra en Galería Bonino. Buenos Aires, 1954.*

Esta etapa comienza con un hito reconocible, *Mujeres del mundo* (1938), del que la propia autora hace un comentario explicativo: «La composición no es complicada. La figura central es América, inclinada a la tierra con un haz de espigas. América está en paz, pero a ella llega el clamor del mundo. Detrás de ella está China...y España...en plena actitud de angustia. Y a los costados del cuadro he colocado dos figuras: el padecimiento de una madre que aún parece acunar a su hijo muerto...y una esposa que, después de perdido su compañero, toma la hoz para no perder el ritmo del trabajo. Como fondo, y bajo el temor de los aviones que se alejan cumplida ya su misión de muerte, un panorama de aldea bombardeada»[8].

La victoria (1946) marca el final de la serie sobre la guerra civil española. Dice Guillermo Whitelow, profundo conocedor de la obra de Forner, que «si bien la composición es más compleja, permite una lectura coherente. Como en los retablos medievales, se narran sucesos, lo que se repetirá en otras ocasiones, como en *Amanecer* (1944) y *El juicio* (1946). No se trata, por cierto, de trabajos hagiográficos sino de la tragedia de cualquier ser humano desamparado. Una figura de poderoso significado simbólico surge en un primer plano: es la Victoria, el torso apoyado contra el muro de ajusticiamiento. A sus pies, una ofrenda de espigas resulta inútil ya que se trata de una victoria frustrada. A derecha e izquierda, se lamentan las mujeres del mundo, en un páramo calcinado por los bombardeos. A lo lejos, una ejecución»[9].

Las cicatrices no se han cerrado cuando irrumpe la segunda guerra mundial. Surgen, entonces, representaciones terribles. «Las ruinas de 1939 no son las ruinas clásicas que pintaba en 1930, producto de recuerdos melancólicos. Son ruinas humeantes, con cuerpos recostados en los muros»[10]. En muchas oportunidades se ha vinculado erróneamente esta etapa de Raquel Forner con el surrealismo, posiblemente porque coincide con el auge de esa corriente en Latinoamérica y su imagen tiene algunos puntos de contacto con ciertos pintores de la escuela de Breton, aunque no con la ideología ni el método. Por eso, Raquel no se suma al Grupo Orión, para el que es convocada, cuando éste se forma en 1939, aclarando ella misma, en 1977, que «no me adherí a esa tendencia, aunque aparezcan en ese período (alrededor de los 40) en contrapunto con una realidad visual, elementos originales imaginados para pulsar estados de ánimo...»[11].

[8] *Raquel Forner. «Necesito que mi pintura sea un eco dramático del momento que vivo»,* El Diario. *Buenos Aires, 22 de septiembre de 1938.*

[9] *Guillermo Whitelow,* Raquel Forner. *Catálogo de la muestra realizada en el Centro Cultural Recoleta, julio/agosto 1998, Buenos Aires.*

[10] *Geo Dorival.* Raquel Forner, *Editorial Losada. Buenos Aires, 1942.*

[11] *Vernazza, Eduardo. «La pintora de los astronautas»,* El Día. *Montevideo, 23 de enero de 1978.*

Los elementos imaginados a que alude son maniquíes, estatuas o cabezas de ambos, que aparecen en muchas obras de los años 39/40, como *Los frutos*, *Claro de luna*, *Destinos*, *La victoria* u *Ofrenda*. Es cierto que pueden leerse como una cita de De Chirico, pero la intencionalidad con que están instalados en la tela es diferente: en la pintora argentina pretenden acentuar la idea de cuerpo rígido e inerte; la idea de muerte. Y la muerte no es onírica sino producto tangible del egoísmo y la estupidez humanos; los lienzos de Raquel Forner, opacos y tenebrosos, más bien parecen evocar las vidrieras medievales de las iglesias góticas y la oscuridad de sus interiores.

En *Éxodo* (1940), pintado con motivo de la caída de París, una mujer se apoya contra un muro destruido, alargando inútilemente su mano para retener a alguien a quien ya no puede dar auxilio. Es una mano anónima, símbolo de todas las de los que sufren. Atrás, los paracaidistas, como en otras obras, son los portadores de la muerte sobre ciudades indefensas. La gama de colores que utiliza es la misma de El Greco, acentuando su apariencia de vitral gótico.

Igual clima de desolación se percibe en *Drama* (1942), donde ya han sido sustituidos los maniquíes por seres de carne y hueso. La muerte ya no puede ser disfrazada. En *Éxodo* y *Ni ver, ni oír, ni hablar* (1942), protesta contra la anulación del derecho a la expresión. *Desolación* (1942) une la experiencia lejana pero presente de la guerra, con el entorno propio: los bosques incendiados del sur argentino.

Manuel Mujica Láinez, el maravilloso y decimonónico[12] autor de *Bomarzo* y lúcido crítico de arte del diario *La Nación* de Buenos Aires, hace una síntesis muy adecuada de esta etapa de Raquel, para un librito que se publica en inglés, en 1961[13]: «El resultado de su autoimpuesta disciplima es una extraordinaria imaginación y el enaltecimiento inconsciente de la subjetividad. Cada una de sus pinturas contiene suficiente material alegórico como para llenar un libro. Dramática e intensa, ella domina un extenso mundo, que le inspira pasión por la libertad y que le hace expresar la angustia del hombre con la lucidez que le da su trágico universo: el sentido poético de la supervivencia».

Las obras de cierre de este período, desde el punto de vista ideológico, son *Amanecer* (1944), donde la figura central, Humanidad, despliega el manto de paz y *El juicio* (1946), en que aparece la misma iconografía, pero

[12] *Ver: May Lorenzo Alcalá,* Manuel, María y Manuel. *Grupo Editor Latinoamericano. Buenos Aires, 1991.*

[13] *Manuel Mujica Láinez,* Art in Latin America Today: Argentina. *Pan American Union. Washington D.C., 1961 (la traducción es mía).*

seguida del cortejo de Hambre, Peste y Muerte. La esperanza todavía es obnubilada por una visión apocalíptica de la historia. Porque, concluida la guerra, no termina el calvario de la Humanidad, que es azotada por las injusticas, las persecusuiones ideológicas, los partidismos encarnizados. Esas calamidades son ejemplificadas en las series *De las rocas* (1947) y *De la farsa* (1950), para concluir con el *Apocalipsis* (1954), a modo de catarsis final.

Ascensión al paraíso

La segunda mitad de la década del cincuenta ya preanuncia el optimismo de los bulliciosos sesenta. Los horrores de la guerra mundial se van olvidando y la guerra fría todavía no ha sido inventada. Una nueva prosperidad comienza a notarse en Europa; los avances en la medicina, especialmente las vacunas y los antibióticos, y los progresos tecnológicos reverdecen el sentimiento moderno del progreso indefinido.

Raquel, una suerte de esponja artística, reacciona inmediatamente ante estos sentimientos generalizados, pero duda del camino a tomar. Entre 1954 y 1959, su pintura sufre una evolución un tanto indecisa: se estetiza, a ratos, acercándose al decorativo Soldi (*La marcha*, 1954); o se geometriza (*Fin-principio*, 1957), volviéndose más y más abstracta. El hito del nuevo ciclo lo marcará *La luna* (1960), obra casi totalmente abstracta, tendencia que se extenderá hasta el año 1963. La artista explica[14] que tuvo que abandonar momentáneamente la figuración, porque no sabía qué forma dar a los nuevos escenarios y a sus pobladores, los astroseres.

La euforia de los sesenta y el principio de una promisoria conquista del espacio, deben haber influido en el nuevo estado del espíritu creativo de Raquel Forner, pero también es cierto que la artista había vinculado demasiado la tierra al infierno, por lo que el nuevo paraíso, prometido por la tecnología y la ciencia, sólo podía estar en el espacio.

Torre de astroseres, 1960 y *Lucha de astroseres*, del mismo año, son claros ejemplos de la etapa en que la artista no se atrave a dar una forma específica a los naturales de otros mundos con los que el hombre, liberado de sus limitaciones terrestres, habrá de encontrarse en el espacio. Las formas geometrizantes sugieren, pero no aclaran. *Rapto de lunas*, de 1962, ofrece otra alternativa estética para resolver el problema del desconocimiento: los

[14] *Reportaje mencionado en 4.*

seres son ahora manchas –con cierta vinculación con el informalismo, que ella siempre negaría.

Pero a mediados de la década del sesenta, su imaginación creadora se atreve a dar forma a los astroseres y la artista vuelve a la figuración, a la que –sí, es verdad– fuera fiel, aún en los momentos en que pocos artistas prestigiosos la cultivaran. La obra *Viaje sin retorno* de 1965, que ya mencioné, es un buen ejemplo de la recuperación y nuevo tratamiento de la figura humana.

Se trata[15] de varios paneles de diferentes tamaños, pero delimitados visualmente en cuatros zonas. La inferior, compuesta por un friso de tres partes, representa a la humanidad terrena con pequeñas figuras antropomorfas: aunque sus actitudes no son del todo claras, los colores, rojo y gris, sugieren que allí todavía impera el dolor. La parte superior está dividida en tres sectores verticales; los dos laterales presentan figuras estilizadas, que parecen observar pero a la vez proteger lo que está aconteciendo en la sección central.

Allí, en el corazón de la obra, una figura humana de la que se distingue claramente sólo la cabeza, está sufriendo una metamorfosis, que posiblemente incluye la asimilación de otros seres, animales o vegetales. Esta tabla se conecta por una suerte de cráter, con la parte superior del cuadro, de imagen más abstracta o, en todo caso, menos definida, a donde se supone irá el ser que está modificándose. Recuérdese que esta obra fue realizada con motivo de la muerte de Alfredo Bigatti, por lo que puede deducirse que Raquel Forner visualizaba la otra vida, o paraíso, en el espacio exterior después de una transubstanciación de la materia.

Esta idea se va perfeccionando en las sucesivas series de *Astroseres*, *Mutantes*, etc. llegando a su mayor expresividad narrativa en la asociación de *El Encuentro*, de 1975, y *Gestación del Hombre nuevo*, de 1980. En la primera se realiza el acercamiento entre un terráqueo y un ser del espacio; en la segunda, la unión carnal de ambos que da por resultado el ser que poblará el universo en perfecta armonía.

Vale la pena aclarar –para aquellos que nunca hayan visto las obras de Raquel Forner– que, a medida que ella se adentra en su utopía espacial, los colores de su paleta se aclaran y se hacen más brillantes, los empastes se engrosan haciendo el efecto de «terminación desprolija», la mano de la artista es suelta y desprejuiciada. Dice[16] Raquel Forner que sus obras del

[15] *Nuestra interpretación no coincide con la de otros críticos.*
[16] *Reportaje mencionado en 4.*

ciclo del espacio se parecen, en color y texturas, a las de la década del veinte, que se arrepiente de haber destruido.

La utopía espacial de Raquel Forner no tuvo muchos adherentes entre los plásticos sureños: un corto período de Kosice –la etapa hidroespacial–, algún óleo del fotógrafo Aldo Sessa y un lejano, muy lejano, parentesco con el chileno Roberto Matta. Porque como dice Jorge López Anaya[17], ella fue «exponente, quizás único de significado en nuestro medio (se refiere al Cono Sur), de un neohumanismo de fuerte acento literario».

[17] *Jorge López Anaya,* Historia del Arte Argentino. *Emecé. Buenos Aires, 1998.*

Max Ophuls, el pasado que vuelve

José Agustín Mahieu

Cuando periódicamente, pero no muy a menudo, alguna filmoteca o programa de televisión[1] exhibe alguna película de Max Ophuls, no hace más que poner de relieve que es el más olvidado, menospreciado e incomprendido de los grandes cineastas. Ese olvido persiste a pesar de una minoría de fieles admiradores.

Ophuls (1902-1957) había nacido en Sarrebrück como Max Oppenheimer y se dedicó al teatro –sus puestas fueron brillantes– antes de abrazar el cine, ya en la época sonora. El antisemitismo nazi lo obligó a exiliarse, primero a Francia y luego a Estados Unidos, con pasos por Italia (donde hizo *La signora di tutti,* 1934) y Holanda.

En Hollywood hizo una obra de éxito, *Carta de una desconocida* (1948) donde reconstruye su amada Viena *fin de siècle* y dos que difieren de su estilo más famoso: son actuales y americanas, que revelan su lado más sombrío: *Caught* (*Atrapado,*1949) y *The Reckless Moment* (*Almas desnudas,* id.). Son dos melodramas oscuros, cercanos al «cine negro», pero que revelan que Ophuls, pese a sus reconocimientos, no llegó nunca a integrarse con el mundo americano.

El teatro

Si el cine de Ophuls es aún el menos conocido entre los grandes directores del pasado, es lógicamente ignorado en sus actividades teatrales, pese a que son esenciales para formar su mundo dramático. Max, entonces Oppenheimer, había intentado ser actor, pero derivó pronto a la dirección. Fue el director más joven del famoso Burgtheater de Viena, esa Viena que luego protagonizó varias de sus obras más célebres. Más de doscientos montajes, que incluían ópera, opereta y vodevil formaron su universo desde 1926.

[1] *Por ejemplo el espacio dirigido por José Luis Garci, cuya excelente programación sólo se resiente por no poder –no animarse– a exhibir los filmes en versión original subtitulada.*

Esta actividad teatral, que prosiguió hasta su muerte, hizo que su acercamiento al cine comenzara sólo en los años 30 con el sonoro: unos cortos, entre ellos dos relacionados con la música –*Valse brillante de Chopin* y *Ave María de Schubert* en 1936– siguen a tres largometrajes menores, *Die verliebte Firma*, 1931; *Die verkaufte Braut*, 1932 y *Die lachende Erben*, 1932.

Este mismo año realiza su primera gran película, *Liebelei*. Allí recrea la Viena de fines del siglo XIX. Era la historia de amor entre un joven teniente y una muchacha, que concluye con la muerte del militar en duelo, debido a unos amores clandestinos. Curiosamente, el drama se repite en un filme posterior, *Madame D*... Con cierta elegancia ligera, como sus famosos *travellings*, Ophuls oculta en su obra un radical pesimismo.

Liebelei era un filme brillante, romántico y a la vez desencantado, lleno de fantasía y ternura, que rebasa la habitual evocación de la *Belle Époque* vienesa de tiempos del emperador Franz-Josef. Luego, en Francia, hizo algunos filmes «alimentarios», como *Yoshiwara* y otros más personales, como *La tendre enemie*, *Divine* o *Sans lendemain*. También en Francia realizó un *Werther* que él mismo consideró un fracaso. En Italia (1934) dirigió *La signora di tutti* con Isa Miranda, donde reaparece su estilo característico.

En Hollywood

Segundo exilio. La invasión alemana le obliga a partir de nuevo, esta vez a Estados Unidos. Su primera película americana es una vuelta a la Viena de principios de siglo, *Carta de una desconocida* (1948) basada en la novela de otro exiliado, Stefan Zweig.

Ophuls reconstruye pacientemente la Viena de su recuerdo para enmarcar la historia de Lisa, la joven que se enamora para siempre del pianista bohemio y que nunca la reconocerá en sus encuentros posteriores. La carta que ella escribe a punto de morir le revelará esa presencia silenciosa. Nocturna e irreal, la versión de Ophuls consigue hacer olvidar que se filmó en Hollywood.

De vuelta en Europa, Ophuls culmina en Francia su difícil camino con algunas obras maestras. *La ronde* (*La ronda*, 1950) fue la primera, basada en una comedia del vienés Arthur Schnitzler. Este autor finisecular (autor también de *Liebelei*) pintaba irónicamente un mundo que desaparecía y que sabía lúcidamente que no tenía retorno.

La ronde de Ophuls (con guión de él mismo y de Jacques Natanson), gira, –nunca mejor dicho– alrededor de una serie de amantes que se unen y desu-

nen dirigidos por un extraño demiurgo (Antón Walbroock) que maneja su destino desde un feérico tío vivo. Es el narrador que puede dirigirse al público y que a veces comenta la acción. Ophuls podía suscribir una de sus frases: «Me encanta el pasado. Es mucho más tranquilo que el presente y mucho más seguro que el futuro».

La Ronde representa, para muchos, una de las obras que mejor se ajustan a lo que el actor Peter Ustinov dijo del autor cuando éste murió: «Algunos directores pintan sobre el celuloide, otros son escultores, y los hay que son carniceros: Max era un destilador. Su espíritu y sus medios de expresión personales se basaban por completo en los sentidos, perseguía y captaba los efluvios más suaves y el actor quedaba a menudo reducido a caminar solamente de puntillas, como un monje enclaustrado, sin atreverse apenas a respirar por miedo a que su aliento destrozase alguna preciosa tela de araña de simbolismo esencial».

El delicado mecanismo del tío vivo que conduce el narrador Antón Walbrook es como un péndulo que alterna las diferentes historias de amor que se muestran efímeras y que acaban demasiado pronto en su búsqueda de la felicidad. Esas relaciones fugaces y a menudo frustradas, comienzan y terminan con el personaje de la profesional del amor (Simone Signoret) con un tosco soldado primero y con un militar aristócrata (Gérard Philippe) al final. Allí se dice en un momento: la felicidad no existe, «las cosas de que más se habla no existen».

La misma escéptica mirada reina en *Le plaisir*, un filme estructurado en tres episodios, tres historias. El primero, «La máscara», muestra a un extraño enmascarado, que danza frenéticamente en un baile hasta que cae desmayado. Llevado a su casa por un médico, y despojado de su disfraz, se descubre que es un anciano. El vértigo de los famosos *travellings* de Ophuls puede hacer olvidar el fondo del significado de esa máscara que oculta la sordidez o la tragedia de la realidad.

Oculta también la verdad del encuentro familiar que interrumpe la rutina de un prostíbulo (*La Maison Tellier*) para concurrir a una boda burguesa. Y en el tercer episodio, el amor frustrado y condenado a la culpa entre un pintor bohemio y una modelo. Basado en varios cuentos de Maupassant (al que se convierte en voz relatora de las historias), *Le plaisir* (1952) une los tres cuentos –*La máscara, Maison Tellier* y *La modelo*– bajo tres sumarios: *El placer y el amor*, *El placer y la pureza*, *El placer y la muerte*, que invitan a reflexionar sobre la condición humana.

Esta aparente ligereza y frivolidad en la superficie que a menudo se le atribuyó a Max Ophuls, suele ocultar su profunda seriedad, la sonrisa que oculta el dolor. Eso es algo que resalta en *Madame D...* la historia de una

dama elegante y algo superficial que en medio de la vanidad descubre el amor verdadero y la pasión. Tras una intriga trivial en un ambiente sofisticado, estalla la tragedia, como es habitual en la visión fatalista de Ophuls.

Lola Montes

Como sucede con otras obras maestras, el estreno de *Lola Montes* en 1955 fue un fracaso clamoroso y sus sucesivas mutilaciones en el montaje y en su duración, fueron su consecuencia. Como suele ocurrir, el nuevo montaje abreviado sólo logró aumentar ese fracaso[2]. Lola Montes fue una famosa bailarina y aventurera nacida en 1818 en Irlanda o en 1824 en Sevilla según ciertos historiadores, o aún en 1820 en Escocia, según otros.

Casada primero con un militar británico, muy pronto separada, llegó a París, donde alcanzó rápida fama bailando danzas típicas españolas que no garantizaban su origen supuestamente sevillano. Tras varios escándalos amorosos, fue amante de Liszt y alcanzó la cúspide convertida en la condesa de Landsfield como *protegée* del rey Luis I de Baviera. Expulsada del país tras la revolución de 1848, terminó casada en Nueva York, donde murió en 1861. Allí escribió dos libros: *Aventures de la célebre danseuse raccontées par elle-même* y *The arts of beauty.*

La historia narrada por Ophuls es igualmente fabulosa pero más cruel. En una secuencia inicial en un circo, aparece Lola Montes en una jaula, mientras la multitud se aproxima para besarle la mano por la módica suma de un dólar. Toda la parafernalia del circo –ampliada por la clásica magia de los movimientos de cámara marca Ophuls– anticipan los *flashbacks* que ilustran los amores y glorias de la condesa aventurera hasta su caída, el regreso al circo y la irrisión atroz. La riqueza y la anticipación formal y pictórica del filme no ocultan que éste es el circo del mundo.

Poco después del estreno de *Lola Montes*, según se dijo, tantas mutilaciones a la obra precipitaron la enfermedad de Max Ophuls, que murió el 26 de marzo de 1957, poco después de dejar listo para el estreno en el *Schauspiel Theater* de Hamburgo de *Las bodas de Figaro* de Mozart.

[2] *Unos 110 minutos a partir de los 140 iniciales.*

Carta de Argentina
Eva Perón: medio siglo

Juan José Sebreli

Evocando la época del peronismo no puedo eludir el tono personal, ya que durante aquélla transcurrió un período de mi vida que incluye el de la formación. El mito de Evita –a cuyo surgimiento asistí asombrado– fue parte de mi imaginario infantil y adolescente. Aquella voz y aquella imagen, reiteradas entonces hasta la obsesión, quedaron fijadas en mí y retornan, intermitentes, como ráfagas de un tiempo perdido y fugazmente recuperado.

A los catorce años escuché hablar de Eva Duarte cuando comenzaban a circular rumores de su relación con Perón. Actriz poco conocida hasta entonces, logró una súbita popularidad por ese motivo extraartístico, incitándome a escucharla. Interpretaba, en ese momento, el papel de una intrépida astronauta en una radionovela de ciencia ficción, *Quinientos años en blanco*. Estaba destinada a ser su última actuación y a quedar inconclusa: dejó de trasmitirse sin explicaciones al público, el 9 de octubre de 1945, cuando Perón fue detenido.

La educación sentimental de la infancia en los años treinta y cuarenta estaba marcada por la aparición de la radio y el cine sonoro. El posterior mito de Eva Perón se entremezclaba con el mito de las «estrellas», al cine argentino del teléfono blanco, al radioteatro de la tarde, a las páginas sepia de *Sintonía* y *Radiolandia*, al encanto mágico de ese mundo de fantasía que reflejaba la cursilería de la clase media y baja argentina de aquellos tiempos. Esas tempranas experiencias me permitieron luego captar el fenómeno Evita con sensibilidad *camp*, cuando todavía no se había inventado esa palabra, para expresar la valoración sofisticada –irónica y tierna a la vez– del *kitsch* cotidiano y popular. La vida de Evita era la de esos personajes típicos del folletín, del radioteatro, del melodrama de cine en blanco y negro, que ascendían estrepitosamente desde la oscuridad de la cueva hasta la fiesta deslumbrante del poder y la fortuna por obra de encuentros fortuitos y azarosos. Su única actuación exitosa en ese melodrama pleno de sensiblería del peronismo, ilustraba la paradoja de la vida que imita al arte.

Evita como mito personal adquirió, ya en la juventud y compartido con unos pocos amigos, un nuevo contenido cuyas fuentes de inspiración eran un izquierdismo prepolitico entretejido con cierto gusto romántico por el

mal de la literatura negra. Esta rara mezcla me llevó a ver en Evita a la gran hetaira a quien el destino permitía vengarse de la sociedad que la había humillado. Esa fue la idea de mi primer escrito sobre el peronismo en la revista *Contorno* (1956) que después desarrollaría en un libro sobre Eva Perón (1966), *¿Aventurera o militante?*

En cierto modo retomaba la interpretación antiperonista de Evita a partir del resentimiento –por ejemplo la «mujer del látigo» de Mary Main– pero el valor negativo de ese resentimiento lo transformaba en positivo, señalando su rechazo por los valores convencionales burgueses. Se trataba, como lo observó Beatriz Sarlo, comentando esos viejos textos, de la «primacía de la negatividad e inversión axiológica de lo negativo» (*La batalla de las ideas*, 2001).

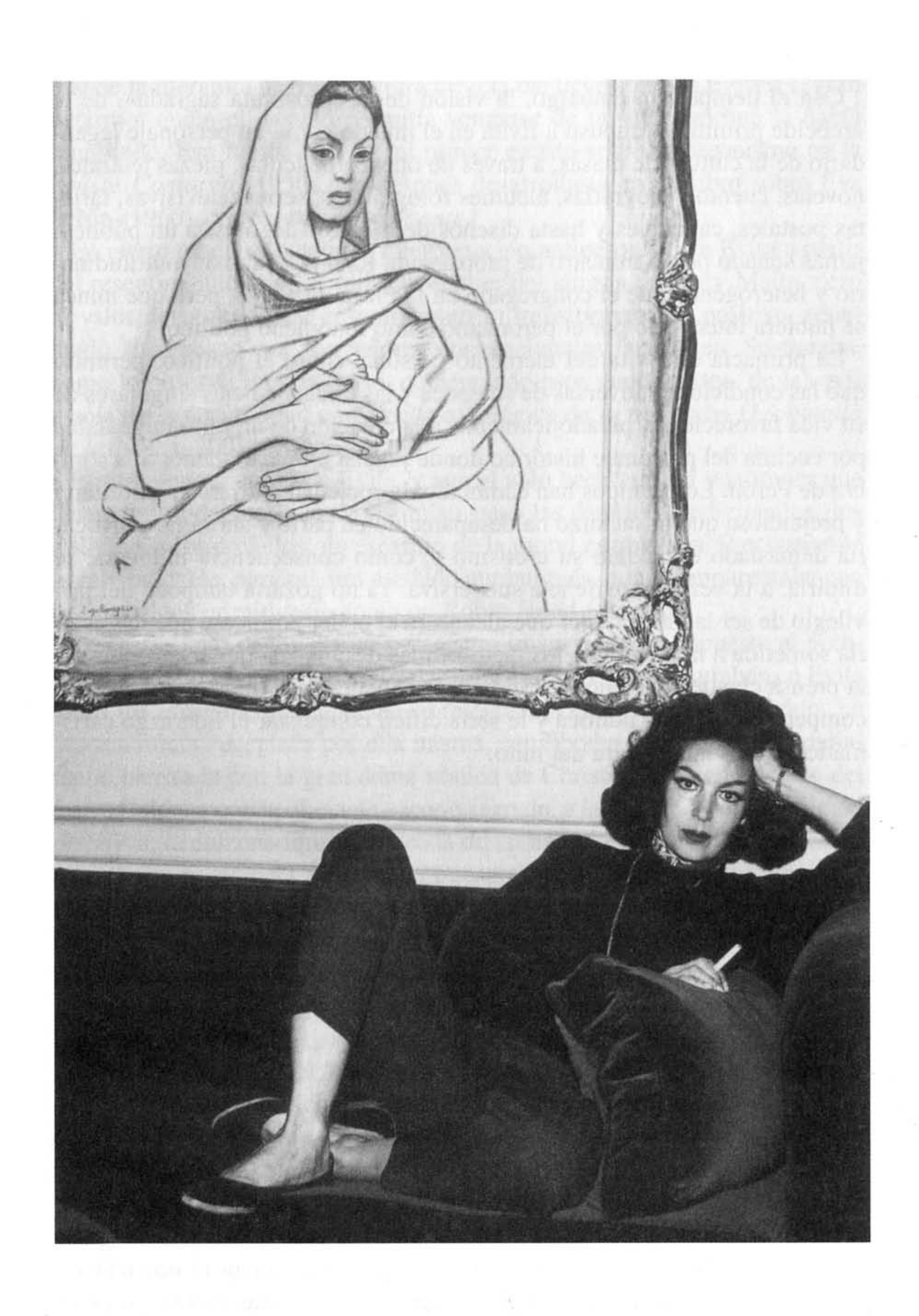
El turbulento pasado de Evita, y aun el solo hecho de ser una mujer que detentaba poder político, constituían para las familias tradicionales, los militares o los prelados, un escarnio de la moral establecida. Precisamente lo reivindicable, para mí, era ese lado antiburgués, que la emparentaba con los «rebeldes primitivos», como un Robin Hood femenino.

Pero este mito negro era un peronismo imaginario contrapuesto al peronismo real. En la versión oficial del mito, a la inversa, se censuraban en Evita todos los aspectos que impedían su integración en el orden establecido. La imagen oficial, aceptada por ella misma, equilibraba a la oradora incendiaria de barricada con la gran dama vestida de Christian Dior en el palco del teatro Colón, o con la oficiante e icono sagrado, a la vez, de la nueva religión peronista, la dulzona figurita rodeada de un halo dorado en los textos escolares. Evita ni siquiera aceptaba la transgresión de las feministas a quienes calificaba prejuiciosamente de «mujeres viejas y feas» y en *La razón de mi vida* (capítulo V) reivindicaba el papel pasivo de la mujer consagrada al hogar y sometida al varón, contradiciendo su propio comportamiento.

Mi interpretación heterodoxa de Evita tuvo escasa repercusión en su momento, pero ejerció después una influencia oblicua en la juventud peronista de los años setenta, aunque la orientación de estos jóvenes revolucionarios y a la vez católicos, nacionalistas y, a su manera, militaristas, difería, por cierto, de la mía. Por otra parte y siguiendo la teoría de Sartre sobre la subjetividad del aventurero y la objetividad del militante, enfatizaba el primer aspecto, en tanto los jóvenes setentistas pretendían convertirla en una guerrillera, algo que, sin duda, nunca hubiera sido. Tampoco me identificaba con la juventud revolucionaria peronista de esos años, porque ya había dejado de pensar en el peronismo como un pasaje al socialismo y lo identificaba, en cambio, con el fascismo, cuyo lado jacobino plebeyo –representado por Evita– le daba su engañosa apariencia revolucionaria.

Con el tiempo, sin embargo, la visión de la «prostituta sagrada», de la «rebelde primitiva» impuso a Evita en el mundo como un personaje legendario de la cultura de masas, a través de óperas, películas, piezas teatrales, novelas, cuentos, biografías, álbumes fotográficos, series televisivas, tarjetas postales, canciones y hasta diseños de modas. Llegó así a un público, jamás soñado por el ministro de propaganda Raúl Apold, más multitudinario y heterogéneo que el congregado en la Plaza de Mayo, pero que nunca se hubiera interesado por el peronismo como fenómeno político.

La primacía en Evita del elemento personal sobre el político, permitió que las condiciones adversas de su época y las circunstancias singulares de su vida favorecieran, paradójicamente, a la creación de un mito inigualable por encima del personaje histórico donde jugaba un papel menor a la sombra de Perón. Los tiempos han cambiado: la sociedad patriarcal, autoritaria y prejuiciosa que la satanizó ha desaparecido en parte y ahora no provocaría demasiado escándalo su erotismo y, como consecuencia indirecta, se diluiría, a la vez, su apariencia subversiva. Ya no gozaría tampoco del privilegio de ser la única mujer que alcanzara el poder político y además estaría sometida a la mirada de los medios, más despiadada que los ataques de la prensa clandestina bajo su régimen. Hoy necesitaría otras aptitudes para competir en la lucha política y le sería difícil conquistar el liderazgo carismático y más aún el aura del mito.



María Félix

Jirones de Washington

Gustavo Valle

Llego a Washington con la lectura fresca de *El amor loco* de Breton. Es un libro fascinante por varias razones: prosa febril y lucidísima, desobediencia saludable, autobiografismo sin exhibicionismo y valentía. El amor para Breton es entrega, y toda entrega es valiente, heroica. También tengo fresco un disco de Fito Páez, *Abre*, cuya primera pieza, que lleva el mismo título del disco, es un canto al riesgo de perder, al coraje de dar. Breton y Fito se dan la mano en estos prolegómenos de mi viaje. Además escribo una nota sobre la poesía de Gonzalo Rojas, cuya filosofía de lo relampagueante y lo fosfórico me pone en la circunstancia anímica más apropiada para tomar un avión de la *Northwest* y elevarme a 10.000 metros de altura a 900 kms. por hora. Con este equipaje llego al aeropuerto de Dulles de Washington. Paso por varias «alcabalas» de inmigración, donde siempre intentan hacer de mis respuestas un motivo de culpa. Mi rostro de miliciano sandinista (herencia de mi abuelo disidente del Tacho Somoza) no fue del agrado de los policías norteamericanos. Temo que mi nacionalidad venezolana tampoco. Salí ileso, sin embargo.

Séneca decía que viajar no tiene ningún sentido porque el equipaje que llevamos está hecho con las cosas de donde salimos. Es decir, nos engañamos con la idea del traslado, del cambio geográfico como si de alguna manera ese cambio ocurriese también en nuestro imaginario, en nuestra conciencia. Falso, diría Séneca, lo que no se puede arreglar en un lugar no se arreglará en otro. La única geografía es la que corresponde a nuestro pensamiento y, por lo tanto, no hay paisaje que alcance otra estatura que no sea la del turismo. Séneca vivía encima de unos baños romanos y siempre se quejó del ruido y las voces de los usuarios. Antes de mudarse a otro sitio, decidió sobrevivir en ese desapacible domicilio. ¿Fue una decisión acertada?

Lo primero que sorprende de Washington son sus distancias. Se trata (en realidad es una característica que comparte con casi todas las ciudades norteamericanas) de una ciudad construida en la distancia. Todo es gigante. Todo queda lejos. Todo es espacio en expansión. El *mall*, por ejemplo, flanqueado por los numerosos museos del Smithsonian Institute, y con el Capitolio a un extremo y el monumento a Lincoln en el otro, es una explanada

tan enorme como una pista de aterrizaje. Lo «lejano» viene a ser la condición geográfica pero también la condición humana. La lejanía se establece como principio espacial inevitable y como mecanismo de comunicación. La intimidad se deja en casa. Las calles son siempre ajenas. De ahí que Samuel Morse y Graham Bell no podían ser otra cosa que norteamericanos. La tecnología vino a dar solución a un problema muy concreto en estas tierras: «¿cómo comunicarnos si estamos tan lejos?».

Mientras camino por la Avenida Pennsylvania asisto a dos escenas curiosas. Ambas tienen por protagonista a un *homeless*. Atención, en Washington, capital del imperio, abundan los *homeless*, son legión. El primero barría las aceras con una escoba viejísima, casi inservible, recogía la basura en una especie de bandeja de metal oxidada. Este personaje andrajoso, maloliente, solitario, barría las calles más limpias del mundo. Pensé que podría tratarse de *su* territorio. Es decir, una demostración de que, en el fondo, le importaba la higiene. O si no, que había sido un empleado sanitario toda su vida y, de pronto –capitalismo salvaje, verbigracia– prescindieron de sus servicios. Por último pensé que, sencillamente, estaba loco de remate y no había otra explicación que la demencia.

El otro *homeless* hablaba por teléfono desde una moderna cabina. Era un negro gigante, gordísimo, envuelto en numerosas y superpuestas camisas y franelas y chaquetas raídas, sucias, escandalosamente sucias. La cabina parecía de juguete al lado de este mendigo ciclópeo. Intenté acercarme un poco para ver si entendía algo de su conversación, pero su inglés era incomprensible. ¿Con quién podría estar hablando? Por alguna razón cercana a la chifladura, pensé que era una llamada de amor. Sé que es un poco descabellado, pero algo parecido a la felicidad había en su mirada húmeda. Y aunque no entendía sus palabras, eran palabras dulces. Continué mi camino. Seguí de largo convencido de que ese *homeless* hablaba con su novia.

Mi destino era la *National Gallery of Arts*. Su arquitectura trapezoidal es inquietante. Pei, el arquitecto del Louvre, concibió aquí un edificio mamotrético pero encantador. Si horadamos un gigantesco bloque de mármol tendremos la *National Gallery of Arts*. Es como meterse dentro de una escultura de Eduardo Chillida, de esas en las que un cubo de mármol exhibe sus cavidades y se hace –a pesar de su peso y volumen–, ligero, aéreo. Ya adentro, me sorprendió gratamente la sala de Jean Dubuffet (Dubuffet siempre sorprende), y los picassos de la etapa azul. Allí está *La tragedia*, ese lienzo donde una pareja y su hijo pobrísimos se encuentran en una playa con sus ropas hechas trizas y el gesto de la desolación. Es un cuadro muy triste. Para mí tiene un significado especial. Hace muchos años estaba colgada

en la casa de mi madre una reproducción de este lienzo impactante. Al verlo, fue como recuperar un espacio ya perdido y trasladarme de golpe de Washington a Caracas. Me dije: «estos gringos se llevaron el cuadro de casa». Y ahí, en medio del espacio marmolado, pensé en las cosas desaparecidas y en los objetos que sólo la memoria retiene.

Concluyo estos jirones, estas noticias descabaladas con mi visita a Alexandria, el *Old town* de washington. Se trata de un pueblo viejo, muy bien conservado, que fue tercer puerto del país hace muchos años, después de Nueva York y Boston. Los Washingtonianos acuden los fines de semana a Alexandria para comprar artesanía y comer cangrejo en los restoranes. Aquí el río Potomac se desliza con tanta pereza que pareciera que llevara pantuflas. Sentado en el muellecito, creí ver que se detenía para saludar. Las gaviotas se posan en el *Steem boat* que recuerda mucho las travesuras de Huckelberry Finn. Sobrevuelan en el muelle y gritan en el aire con una alegría escandalosa. Los turistas toman el sol bajo el cielo azul de la primavera o están a la sombra de los cerezos en flor. De pronto veo que dos mujeres se acercan a la orilla del muelle con un manojo de globos blancos y azules. Ambas agarran el manojo de globos y mirando hacia el cielo, lo sueltan. Se trata de un acto de amor, me digo, o un homenaje funerario, que viene siendo lo mismo. Los globos se alejan empujados por el viento constante. Se elevan a la altura de los aviones que aterrizarán en el Ronald Reagan Airport. Seguí los globos con la mirada. Me propuse verlos hasta el final, en la lejanía. Poco a poco se convirtieron en un punto blanco, forcé mis ojos lo más que pude. Pero el viento los llevó hacia zonas inalcanzables y se confundieron con el cielo hasta desaparecer de mi vista.



María Félix

Conversación con Ildefonso Manuel Gil

Francisco Ruiz Soriano

Es una mañana fría de marzo, cojo el tren de Barcelona para visitar a Ildefonso-Manuel Gil en Zaragoza, donde vive el poeta y profesor tras muchos años de magisterio en universidades norteamericanas. Fue una gran alegría saber de la existencia del autor de *La voz cálida* (1934), después de estar trabajando en la Generación del 36, cuya mayoría de escritores ya han desaparecido. Mi interés y admiración por contactar con este destacado poeta de la Generación de la República viene a raíz de las reseñas que José Luis Hidalgo realizó en la revista *Leonardo* de sus libros y cómo el autor cántabro veía en el poeta aragonés un modelo a seguir para aquella Quinta del 42, que asomaba al panorama poético de la primera posguerra con el debate estético en torno al neoclasicismo garcilasista y una vertiente de preocupaciones humanas; sin duda, la poética de Ildefonso-Manuel Gil en sus *Poemas del dolor antiguo* (1945), aquella donde el vate expresaba la «búsqueda del humano temblor» en los versos, aunque «los mármoles tersos y geométricos resistiesen mejor el peso de los días», marcó el camino hacia la poesía social y existencial de aquellos jóvenes poetas. Hidalgo vio un ejemplo en el quehacer poético y vital en la figura de Ildefonso, quien con una poesía de solidaridad humana asumía el dolor existencial y social de toda una generación marcada por la guerra civil, ideas también muy presentes en *Los muertos* (1947) de José Luis Hidalgo o en *Tierra sin nosotros* (1947) de José Hierro.

Ildefonso-Manuel Gil es un testigo excepcional de toda una época de nuestra historia literaria reciente. Nacido en Paniza, Zaragoza, en 1912, estudió derecho en la Universidad Central de Madrid donde entró en contacto con el mundo literario de la mano de Benjamín Jarnés. Fue cofundador de revistas como *Brújula, Literatura* o *Boletín último*. Participó y colaboró en numerosas publicaciones y con *La voz cálida* (1934) inauguró una poesía entre el clasicismo y la vanguardia, entre la experimentación y lo cotidiano del intimismo realista que caracteriza a su generación poética. Tras ganar unas oposiciones en el Ministerio de Educación, se trasladó a Teruel donde le sorprendió el estallido de la guerra civil; allí fue encarcelado y estuvo a punto de ser fusilado. Trabajó en la labor docente y en la gerencia del periódico *Heraldo de Aragón* mientras aparecían sus libros cla-

ves: *Poemas del dolor antiguo* (1945), *Homenaje a Goya* (1946), *El corazón en los labios* (1947). *El tiempo recobrado* (1950), *El incurable* (1957) entre otros. En 1950 ganó el Premio Internacional de Primera Novela con *La moneda en el suelo*, obra de rasgos tremendistas y existenciales. Se trasladó a Estados Unidos en 1962, donde trabajó de profesor en diversas universidades como la de Rutgers y Nueva York, a la vez que surgían sus poemarios *Los días del hombre* (1968), *De persona a persona* (1971), *Luz sonreída, Goya, amarga luz* (1972), *Poemas del tiempo y del poema* (1973), *Elegía total* (1976). Recibió numerosos homenajes y premios entre los que cabe destacar la medalla de Santa Isabel de la Diputación de Zaragoza en 1969 al ser llevada al cine su novela *Juan Pedro el Dallador*, el Premio Luzán en 1976, la medalla de oro en 1982 que concede también el Ayuntamiento de Zaragoza; homenajes en Nueva York, etc., el más reciente el celebrado en honor del poeta el mes de enero de 2002 en Paniza, pueblo del Campo de Cariñena. Es autor también de libros de cuentos y novelas: *Pueblo nuevo* (1960), *Amor y muerte y otras historias* (1971), *La muerte hizo su agosto* (1980) o *Concierto al atardecer* (1992) además de numerosos ensayos literarios. Regresó a Zaragoza tras su jubilación en 1982, donde continua trabajando y dando a luz poemarios como *Poemaciones* (1982), *Las colinas* (1989), *Cancionero segundo del recuerdo y de la tierra* (1992), hasta su reciente *Vida, Unidad de Tiempo... Poesía* (2001); crítica literaria y libros autobiográficos y memorialísticos entre los que destacan *Un caballito de cartón, memorias 1915-1925* (1996) y, sobre todo, *Vivos, muertos y otras apariciones, 1926-2000* (2000), todo un testimonio ejemplar e inestimable para acercarnos a nuestra historia literaria contemporánea.

A sus noventa años conversa con una lucidez espléndida. Con candorosa amabilidad va desentrañando recuerdos de aquellos años que caracterizaron a toda una generación poética que la crítica literaria ha denominado de 1936, aunque a él le guste más el membrete de 1931 por el acontecimiento histórico de la Segunda República, generación entre dos dictaduras. Ildefonso-Manuel Gil vivió las experiencias vitales y literarias de su época, conoció y trató a todos los grandes poetas.

—*Sus memorias tituladas* Un caballito de cartón *evocan la infancia y juventud, ese caballo de cartón aparece también en un poema autobiográfico de Luis Rosales, la memoria de la infancia parece un símbolo de su generación...*

—No estoy nada convencido de que realmente haya existido una Generación del 36, porque los distintos críticos que polemizaron se atenían a

cosas disparatadas, llegaron a hacer una lista increíble de autores, donde había diferencias entre unos y otros de hasta treinta años. Por otra parte, como he dicho muchas veces, me molestaba pertenecer a una generación de 1936, que es un año inicuo en la historia de España.

—Sí, es una verdad, usted en sus trabajos la denomina de 1931...

—Claro, es mucho más justo, porque a muchos del grupo nos influyó extraordinariamente el acontecimiento del paso de la Monarquía a la República y tiene mucho más sentido llamarla Generación de la República que Generación de 1936; pero a la hora de estudiar a los poetas seriamente, no se encuentran los puntos comunes y la consistencia unitaria que tiene la Generación del 27. En nuestra Generación existen grupos: hay un grupo de Madrid, uno de Andalucía, uno de Barcelona, etc. Pero no creo realmente en eso, porque se han equivocado mucho con las individualidades y esto es importante, las personas han tenido en cuenta el factor de la amistad y de grupo, pero no las determinantes literarias como sucede con la Generación del 27 que tiene por ejemplo unas etapas, ellos comienzan al principio con el juego poético –están jugando a hacer poesía–, luego el gongorismo, etc.; pero en nosotros, pese a la amistad, no están esas determinantes. Así, por ejemplo, yo fui íntimo amigo de Juan y Leopoldo Panero, de María Zambrano, de Maruja Mallo, de José Antonio Maravall –que luego dejó la poesía–, de Ricardo Gullón, etc.; pero, yo no tengo nada que ver con la poesía de Leopoldo Panero, nada que ver con las ideas de Maravall, con la actitud de mi amigo fraternal Gullón, etc. Cada uno éramos nosotros, no teníamos el espíritu de formar un grupo estético.

—Sí, pero como una vez apuntó Ricardo Gullón en sus artículos sobre la Generación del 36, existen hechos aglutinadores como las revistas, las tertulias, la Universidad Central, el magisterio de Ortega...

—Bueno, pero todo eso ha venido mucho más tarde. Desde esta perspectiva sí que se puede hablar de grupos que teníamos cosas muy comunes, porque vivíamos en un mismo tiempo y teníamos unas mismas experiencias, pero eran amistades personales íntimas que no tenían ningún reflejo literario.

—Una de sus primeras obras, La voz cálida, *oscila entre clasicismo y vanguardismo, se vislumbra tanto Garcilaso como Salinas, pero hay una veta surreal muy interesante. ¿Considera* Sobre los ángeles *un libro básico para su Generación? ¿Cuáles fueron sus primeras influencias literarias?*

—Fui muy amigo de Rafael y de María Teresa, lo cuento en mis memorias...

—*Sí, en* Vivos, muertos y otras apariciones *donde usted recordaba cómo ayudó a vender el libro* Consignas *de Alberti por las Facultades de Medicina y de Derecho para financiar la revista* Octubre...

—Verá, con respecto a mis influencias yo era un chico de pueblo, viví hasta los 16 años en Daroca, hice el bachillerato en un convento de escolapios y tuve un profesor en cuarto curso que cuando nos enseñaba preceptiva literaria no sabía nada ni le importaba nada la literatura. Un desastre. Entonces mis lecturas eran muy malas, había leído febrilmente y me sabía de memoria *El tren expreso* de Campoamor –tan poco lírico–, también a Núñez de Arce, pero cuando escribí mi primera obra *Borradores*, no había leído ningún poeta posterior a Bécquer. El poeta que más admiro y más me influyó, el que me hizo de verdad escritor fue Bécquer.

Realmente fue en Madrid donde entré en el mundo literario. Todo vino de mi padre, que era farmacéutico y tenía en Daroca una farmacia muy acreditada. Él pensó que yo también me haría farmacéutico (viendo mi porvenir en aquella farmacia), pero a los 14 años tuve que elegir entre ciencias y letras, porque habían hecho un disparate de plan educativo –el plan Callejo que se llamaba– y le dije a mi padre que yo quería ser escritor. Se quedó anonadado, pero era una gran persona, cuando vio que hasta me sabía de memoria *El tren expreso* de Campoamor, comprendió que no era una chiquillada, que iba en serio. Mi padre murió cuando yo tenía 16 años y nos fuimos a Madrid, porque él había estudiado farmacia allí. Mi madre le había oído decir muchas veces la ilusión que le hacía que un día yo estudiase también allí; aunque había elegido derecho, nos fuimos a vivir a Madrid, principalmente por la cosa literaria. Fue mi madre quien me dio dinero para publicar *Borradores*, que no debería haberlo publicado; de hecho, durante mucho tiempo no lo puse en mi lista de obras, luego comprendí que eso era una estupidez.

Por lo tanto, no pude tener una influencia inicial de Alberti, porque en aquel tiempo desconocía absolutamente su obra, la leí mucho más tarde gracias a Ricardo Gullón, que tenía todos los libros del mundo porque su padre era el mejor abogado de toda la comarca de León e hijo único. Él tenía todos los libros que quería; yo no, porque no tenía dinero. Ricardo fue quien me habló de Alberti y, al principio, recuerdo que teníamos unas discusiones feroces, porque a mí no me gustaba, me refiero al Alberti anterior a *Sobre los ángeles*. Luego lo admiré mucho, pero no ejerció influencia sobre mí.

—Lo apuntaba por la coincidencia de tópicos y elementos surrealistas en las composiciones primeras de muchos poetas de su Generación: Vivanco, Panero, Gil-Albert, Serrano-Plaja, Cela... incluso se vislumbra en algunos poemas de La voz cálida *suyo...*

—Pues no. Esos rasgos surrealistas que aparecen indudablemente, que existen, que están ahí, eran si saber que existía una cosa que se llamaba surrealismo. Ricardo Gullón me descubrió todo y me hizo leer no sólo la literatura española sino también la francesa. La influencia verdadera que me llegó, no por la vía poética, sino por la vía sentimental, es la de Antonio Machado. También Salinas influyó mucho en mí, pero sólo en una época muy determinada, en el momento en que estoy descubriendo toda la literatura nueva del 27, en mi época madrileña. Para mí los maestros fueron Bécquer, Juan Ramón, Machado y Pedro Salinas.

—En 1929, coincidió en la Universidad Central de Madrid con muchos de los escritores importantes de su Generación. Ricardo Gullón en un artículo de Ínsula *y luego en posteriores ensayos* (La invención del 98...) *ha incidido en esta característica como núcleo aglutinador, señalando también el magisterio de Ortega (son muchos los que se reconocen discípulos orteguianos –Zambrano, Marías, Laín, Aranguren, etc.–), pero, sin embargo, ese magisterio no lo es tanto, sino Zubiri ¿Está de acuerdo?*

—No. En mi caso leí poco a Zubiri y había cosas que influían también. Zubiri era un cura que había dejado de serlo y no me interesó mucho, lo leí tardíamente. Ortega me gustaba mucho por el estilo, aunque no compartía la teoría de la novela deshumanizada. En un prólogo a una obra de Benjamín Jarnés, ya aludí al tema de la deshumanización. Comprenda que nada que escriba un ser humano puede ser deshumanizado, la misma función de la escritura es humana, si no existiera el punto de vista tendríamos que buscarlo porque tiene que existir.

—Su generación se ve marcada por la vuelta a los presupuestos noventayochistas, por ese realismo histórico de estirpe galdosiana. ¿Cree que son una clave para su Generación, la historia, aquella ruta del Cid como los del 98?

—Galdós influyó tardíamente. No nos interesó a fondo, sino en América porque había que dar cursos sobre él. Pero habíamos leído todos sus *Episodios Nacionales*.

Recuerdo lo de la ruta del Cid, la hice con Ricardo Gullón y José Antonio Maravall. Gullón había sido destinado a Soria porque ganó las oposiciones de fiscal. Él no pudo hacer el viaje entero, porque tuvo que quedarse allí. Nos reunimos los tres en Burgos y fuimos en una tartana hasta el pueblo donde nació el Cid y de allí andando hasta Burgos. Paseando por el Espolón de Burgos nos encontramos con Miguel Pérez Ferrero que nos informó de la cogida de Ignacio Sánchez Mejías, a quien había conocido pocos días antes en el Teatro Español de Madrid en una función de Alberti y Lorca.

—Se vislumbra en sus compañeros generacionales una vuelta a los clásicos, un interés por ejemplo en Cervantes es clave por los numerosos estudios y referencias desde Díaz Plaja a Arturo Serrano-Plaja. Lope de Vega, su introducción a Tirso de Molina...

—En todos hay un fondo cervantista, cosa que no se da en el 27, porque todos comenzaron jugando con la poesía, para ellos valía más una metáfora deslumbrante que un poema entero. Nuestra idea fundamental en revistas como *Brújula* o *Literatura* que fundamos con Ricardo Gullón era precisamente defender la Literatura, no admitir la separación de literatura y poesía como cosas distintas, como bloques o partes. Nuestra idea de literatura para volver a ella, con carga humana e ideológica.

—En sus Poemas del dolor antiguo (1945) *aparece uno de los primeros poemas dedicados a la muerte de Miguel Hernández. ¿Lo considera una guía generacional?*

—A Miguel Hernández no lo conocí personalmente. Lo leía y sabía cosas de él en las tertulias. No lo conocí porque en mayo del 1934 me fui de Madrid, gané las oposiciones y me destinaron a Teruel, si me hubiera quedado hubiera conocido a Hernández y Neruda que estaban en el grupo de mis amigos, cuando fundaron *Caballo Verde para la Poesía* y todo ese ambiente, pero yo estaba ya en Zaragoza. Sin embargo, recuerdo que Bergamín me regaló la edición de *Quien te ha visto y quien te ve y sombra de lo que era* y la había leído con mucho gusto. Más tarde supe de él cuando su detención, porque yo también quería salir de España por Portugal y me dijo Azcoaga que a Miguel lo había cogido la policía en la frontera de Portugal.

—Por cierto, un poeta que coincidió con Miguel Hernández en la cárcel fue Germán Bleiberg.

—A Germán Bleiberg lo conocí en Estados Unidos, era una gran persona, formamos una vez en la Casa de España unas sesiones poéticas, recuerdo que también estaba José Hierro, con lo que representábamos generaciones distintas. Germán Bleiberg, hacia los pocos años de aquel Simposio de Siracusa sobre la Generación del 36, enfermó mentalmente. Creo que falleció en Estados Unidos, no estoy seguro.

—Antes de su exilio a Estados Unidos, impartió clases en el Colegio de Santo Tomás de los Labordeta ¿Cuál fue su relación con Miguel Labordeta?

—Sí, cuando yo pasaba penurias, José Manuel Blecua me recomendó como profesor al padre de Labordeta, que era el director del colegio. Pero no estuve de profesor de literatura, sino de historia. Me hice muy amigo de Miguel, incluso fui con él a Daroca, hospedándonos en casa de mi hermana. Cuando me ofrecieron ser gerente del *Heraldo de Aragón* dejé las clases en el colegio pero conservé la amistad con los Labordeta, tal es así que su primer libro, *Sumido 25*, se imprimió en la imprenta del *Heraldo*. Recuerdo cómo con Antonio Mingote elegimos la portada surrealista...

—Ud. Participó como secretario en el Primer Congreso de Poesía de Segovia en 1952 con una ponencia sobre la difusión de los libros de poesía, el presidente era Carles Riba...

—Eso fue muy bonito, una gran maniobra de Dionisio Ridruejo que estaba ya separándose del Régimen y pasando a la oposición. Tengo una anécdota preciosa: Rafael Santos Torroella que estaba en el juego fue quien movió las cosas y también Dionisio Ridruejo que había oído hablar de mí a Leopoldo y Ricardo. Todo fue para legalizarnos en cierta forma (Carlos Riba pasaba clandestinamente la frontera y corría serio peligro). Al convocar unas sesiones poéticas oficiales, se votó una mesa presidida por Carlos Riba, vicepresidente Ildefonso-Manuel Gil –que había estado en la cárcel– y secretario Rafael. Carlos Riba estaba viviendo ilegalmente en Barcelona, había entrado por la frontera sin pasaporte, burlando todas las leyes. El congreso fue una manera muy acertada de resolverlo. Hubo un gran revuelo, varios falangistas protestaron por eso y se dijo que habían elegido a tres antifranquistas en la mesa.

—Los amigos, la familia son temas principales en su obra, por ejemplo, en De persona a persona (1971) *es un libro de diálogo con poetas y escri-*

tores, algunos muy amigos, ¿Qué papel juega para Ud. ese diálogo como conocimiento aleixandrino?

—Sencillamente lo que quise hacer en ese libro era un homenaje a amigos míos determinados, pero que no podía ser cualquier amigo (no había por ejemplo un Ricardo Gullón que era como un hermano mío ni un Francisco Ayala a quien más cosas debo también), sino de otra manera. Quise compartir con el lector el modo en que yo entendía que esa persona vivía y pensaba. Ninguna de las cosas que dicen los personajes que hablan conmigo, se la he oído decir a ellos, pero pienso que eso es lo que podrían decir tal como yo los conocía.

—En su poesía hay referencias a la guerra, Elegía total (1976) *aparece un futuro apocalíptico con la destrucción total de la civilización ¿Comparte la idea de poeta visionario o profeta que también está en Celaya?*

—Aparece en *Elegía total* donde predomina la imagen visionaria. Para mí, en poesía vale lo mismo un poema de amor si lo ha inspirado una mujer real –que ha sentido ese amor– que si es una invención. La poesía es imaginación, creación y también voz de la humanidad.
Con *Elegía total* parece que el tiempo me está dando la razón, sobre todo con lo que está pasando últimamente en el mundo...

—«Las graveras» de Los días del hombre (1968), *publicado ya en* Cuadernos Hispanoamericanos *en 1961, es uno de los poemas de más fuerte denuncia social que pone en solfa la hipocresía y la miseria de la España de posguerra; sin embargo, es curioso que Leopoldo de Luis no lo incluyera en su antología de la* Poesía social...

—Sí, luego me pidió perdón. Parece ser que alguien le dijo que no me incluyera, que me había ido a América. Bueno yo me tenía que ir a donde sea, si hubiera podido irme a Moscú me hubiera ido, aunque fuera a Tailandia. Si pude irme a Estados Unidos, pues aproveché la oportunidad. Todos los profesores españoles que estuvimos en Estados Unidos cuando la guerra de Vietnam estábamos en contra de ello, éramos antiguerra de Vietnam, excepto uno, que se llamaba Ramón J. Sender, quien publicó en un periódico de lengua española de Nueva York un artículo justificando la invasión americana...

—En su poesía se encuentran algunas composiciones de carácter político y social, me refiero a Homenaje a Goya *(1946).*

—Mi poesía no es una poesía de consigna, nunca he hecho poesía de ese tipo, aunque muchos la hicieron al principio, mis ideas podían ser tan radicales o más que las de ellos, pero yo no obedecí nunca a consignas, hablaba de lo que necesitaba hablar. En el libro sobre Goya hay poemas de denuncia política, «Misa negra», etc., también en mi primer libro después de la cárcel, *Poemas de dolor antiguo* (1945). Recuerdo que Ricardo Gullón vino a verme asustadísimo y me dijo que cómo habiendo salido de la cárcel y haberme librado de ser fusilado no sé cómo, me meto en ese lío de publicar una elegía a Miguel Hernández donde critico al Régimen directamente con aquello de «Tú no tendrás Miguel elegías de piedra / porque el mármol es frío para dolor tan grande...». Era por entonces el traslado de los restos de José Antonio Primo de Rivera al Escorial, a las tumbas de mármol, la cosa estaba bien clara. También aún no había conocido a Pilar y me daba lo mismo todo, estaba tan desmoralizado que me era igual volver a la cárcel, que me pegaran dos tiros. Tenía la conciencia de decir todo lo que mis compañeros al morir callaron, tenía que decirlo para que no se murieran en el olvido.

En mis libros había algo que atacaba directamente al Régimen, pero lo que más atacó, no al Régimen, sino a la misma figura del dictador fue el poema «Fernando VII» de *Homenaje a Goya,* cualquier lector se daba cuenta de que no estaba hablando de Fernando VII, sino del Generalísimo, estaba muy claro. En ese año yo ya había conocido a mi mujer y quería vivir, no estaba en la situación de años anteriores donde todo me daba igual, pero también tuve la obligación de ser leal a mí mismo y la única manera de ser leal a uno es mantener las ideas por las cuales ha luchado, yo había luchado por la República. Cuando yo estudié derecho político y los sistemas de gobernación, me di cuenta de que no podía ser otra cosa que republicano.

—*Con respecto a sus vivencias literarias en Estados Unidos llegó cuando la época de la Generación Beat...*

—La Generación Beat me interesó como fenómeno, pero entre los americanos Walt Whitman me atraía muchísimo más; la relación de poeta, poesía y pueblo; de poeta y lector. Pero no la poesía entendida como consigna, sino como Rilke y su obra.

—*Rilke subyace en muchos poemas de* El incurable...

—Sí, Rilke me gusta mucho, la idea –que antes había tenido Bécquer– de separar la realidad que he vivido de la que hay en el poema que he escrito sobre esa realidad. La vida del poeta, sus hechos, sus acciones, sus pensamientos, sus sentimientos es lo que debería cantar la poesía. En cierto

modo, he intentado exponer siempre la visión que tenía del mundo y de la vida. Yo sabía que no podía coincidir con cosas negativas: no podía hacer un elogio de un gobernante fascista o de la guerra cual sea el pretexto. Escribir sobre la vida y convertirlo en poesía –porque en definitiva todo es posible en poesía– es lo que el escritor debe hacer, y saber diferenciar lo que es poesía y lo que él ha llevado de poesía a cada texto concreto. Me refiero, sobre todo, cuando son experiencias personales.

En *El incurable* busqué un personaje desdoblado, en tercera persona para resolver el problema. Inventé alguien que hace esos poemas y que tiene un motivo fundamental para negar la vida, porque está condenado a muerte inexorablemente y tiene una enfermedad interior, alguien a quien le hago decir que la vida es hermosa si no se le pide más que ser ya vida. Eso tiene más fuerza que si lo dice cualquiera que ha marcado un gol en un partido de fútbol, si un enfermo del corazón que no se levanta de la cama lo dice tiene mucha importancia.

—*¿Qué filósofos le han influido más?*

—He leído las obras filosóficas de Sartre y lo cito bastantes veces. Cuando yo cito a alguien es porque lo conozco, no hago nunca una cita falsa. Pero la verdad es que no soy un temperamento filosófico. He sido educado en el catolicismo; luego, por evolución personal, me he salido de eso, pero no he podido quitarme la idea de Dios –como Unamuno–, entonces la mejor definición que podría darle de mí es que soy un cristiano sin Iglesia, yo no tengo un Papa, yo no tengo un obispo. Veo en la figura de Jesucristo –y al parecer es histórica– altamente unida a lo espiritual y lo material, pero yo rechazo la división del ser humano en lo físico y lo anímico, no creo en eso, entonces no creyendo en eso es muy difícil tener vocación de filósofo. Soy vitalista, lo que es tener una visión total de la vida como mundo único en el que vamos a movernos.

Y como el transcurrir del ser humano, el tiempo se ha ido veloz y atardece tras los cristales de su despacho, en forma piramidal, donde destaca el poeta entre valiosos libros dedicados, fotografías y cuadros de poetas amigos. Casi un siglo de literatura vivida y sufrida –como decía Pushkin– yace en esos estantes llenos de fotografías familiares: sus padres y hermanas, su mujer Pilar, hijos e hijas en América, sus nietos, Daroca... y una pequeña bandera republicana. Me despide el poeta amablemente advirtiéndome que en ese piso vivió Luis Buñuel. Ha empezado a llover en el frío anochecer de la antigua César Augusta, pero un hálito de inolvidable y vivo recuerdo poético me acompaña.

BIBLIOTECA



María Félix

América en los libros

La geometría del amor, *John Cheever, selección, prólogo y notas de Rodrigo Fresán, traducción de Aníbal Leal, Emecé Editores, Barcelona, 2002, 389 pp.*

«No hay que temerle a la felicidad: pues no existe» es la frase que encabeza la página Web de la Asociación de Amigos de Michel Houellebecq. Frase del polémico escritor francés que podríamos aplicar a muchos personajes del norteamericano John Cheever (1912-1982), cuya compleja personalidad, actitudes sociales y planteamientos artísticos propiciaron en su momento juicios tan extremos, o bien llenos de fervor, o bien enconadamente detractores, como los que recibe el controvertido Houellebecq, estrella mediática en Francia. Ambos indagan en las heridas más íntimas de la sociedad de la que forman parte, la levedad de la «vida social» y la derrota de una libertad liberal sustentada en una moral de plástico. Pero también son autores cirujanos de su propia vida al acompañarse fielmente de un minucioso diario en el que registran durante toda su vida las experiencias personales, las contradicciones y autoflagelaciones que motivarán posteriormente la problemática existencial de sus personajes.

Rodrigo Fresán se refiere a la «leyenda Cheever» para acercarnos a la controvertida personalidad que se esconde tras las páginas de la «galaxia Cheever», universo literario del que *La geometría del amor* es un planeta diseñado para el lector español. Fresán precisa en el prólogo que Cheever es su escritor favorito y desde esa perspectiva afronta la selección de relatos que conforman el volumen. Esta premisa condiciona favorablemente la sugerente estructura del texto presentado como prólogo y concebido al hilo de su propia experiencia lectora, de la biografía escrita por Scott Donaldson y del ensayo que Robert A. Morace dedica a la obra de Cheever en el *Dictionary of Literary Biography*. Fresán engarza los elementos biográficos con pasajes literarios y estimables valoraciones de editores e ilustres colegas de Cheever como Below, Updike, Nabokov o el propio Truman Capote. Biografía y literatura, vida y obra, se complementan sin fisuras en las anotaciones que Fresán selecciona de los *Diarios* de Cheever a la hora de introducirnos cada uno de los relatos y valorar el alcance de una escritura que se abstrae de los problemas de su autor con el alcohol y se sustenta en una confianza en la literatura como fuerza redentora: «La literatura es el único sitio donde podemos refrescar nuestro sentido de posibilidad y nobleza. (...) es el

único registro continuo de nuestra lucha por ser ilustres, un monumento de aspiraciones, un vasto peregrinaje (...). Una página de buena prosa me parece la forma más seria de diálogo que hombres y mujeres bien informados pueden llegar a tener en su intento de hacer que los fuegos de este planeta continúen ardiendo en paz (...). La literatura, tal vez, pueda salvar al planeta».

John Cheever, escritor norteamericano de novelas y relatos cortos, nacido en Quincy, Massachussets, recibe el National Book Award con su primera novela, *Crónica de los Wapshot* (1957), continuada posteriormente en una serie de novelas semejante a la iniciada por *Corre, Conejo*, de su amigo John Updike. También, entre otros galardones, el premio Pulitzer al volumen *Cuentos y relatos* (1978), reunión de su obra completa en el género y referencia de la presente antología seleccionada por Rodrigo Fresán y traducida, a expensas de mínimos elementos retóricos que a veces envejecen el texto, por Aníbal Leal con especial atención a la musicalidad que impregna el estilo narrativo de Cheever.

El relato corto se manifiesta cada vez más como el género literario típicamente norteamericano. La reciente edición en España de la *Antología del cuento norteamericano*, seleccionada y prologada por Richard Ford, y de *Habrá una vez. Antología del cuento joven norteamericano*, seleccionada y traducida por Juan Francisco Merino, nos acerca al modo en que esta literatura ha sido testimonio de la historia y sociedad de su país a lo largo del siglo XX, la entusiasta germinación de un sueño colectivo de estilo de vida y su corrosión actual. Sin duda, los atentados del 11 de septiembre de Nueva York, más que los consecuentes bombardeos en Afganistán con su cuota de fracaso, ha hecho que, casi por primera vez, prestemos atención a una sociedad que se manifiesta tan débil y desamparada como pueda serlo cualquier otra. Los vemos como nuestros semejantes y nos damos cuenta de que apenas habíamos reparado en ellos como tales más allá de la pantalla cinematográfica. Las antologías citadas, así como el aluvión de volúmenes que recopilan relatos cortos de diversos autores, nos muestran precisamente eso, un mosaico de la vida cotidiana norteamericana a lo largo de su reciente historia. Y lo harán desde una perspectiva crítica con tendencia a la expresión concreta y a la simplicidad observadora. Señas de identidad de una literatura norteamericana recibida como «aire fresco» al que no estaba acostumbrado el lector europeo. Los escritores norteamericanos, a diferencia de los europeos, no están presionados por su papel de intelectuales ante la sociedad, no han de mostrarse *reflexivos* porque, en pa-

labras de Richard Ford, se preocupan más de la vida concreta que de la vida en general. Por otro lado, han contado, a diferencia también de los europeos, con el apoyo de prestigiosos semanarios (y no sólo literarios) que publican relatos cortos en sus páginas. Los dieciocho relatos incluidos en *La geometría del amor* han sido publicados entre los años 1947 y 1972 en *The New Yorker*, fundamentalmente, auténtica cuna literaria y sostén económico de la mayoría de los narradores norteamericanos de la época de Cheever, que han sido rápidamente traducidos a otras lenguas, como Salinger, Erwin Shaw, Updike y Philip Roth, entre otros.

Pero el criterio de presentación de los relatos en *La geometría del amor* no se basa en el orden cronológico de su factura y publicación. Lo que pretende Rodrigo Fresán en la recopilación que conforma *La geometría del amor* es hilvanar, a través de unos relatos que funcionen como capítulos, una especie de novela atomizada que ofrezca testimonio del «territorio Cheever». Un territorio que se extiende en sus novelas por Nueva Inglaterra y en sus relatos por los barrios residenciales de clase media en torno a Nueva York. Casas con jardín y barbacoa, piscina y cóctel. Urbanizaciones construidas alrededor del Club Social como las ciudades medievales europeas se construían en torno a la iglesia. Es el contexto de la *silent majority*, la mayoría moral encubridora de la aparente unanimidad del país. Y es ahí donde Cheever introduce su fino bisturí para dejar al descubierto la expansiva prosperidad del «hombre de traje gris», prosperidad que se eleva con una pretensión de trascendencia, fruto del ahondamiento religioso de los años cincuenta. Contextualización, por otro lado, en la que se vislumbra cierto cambio de clima mental a favor de una heterogeneidad tan incurable como encubierta. Barrios residenciales en cuya atmósfera de consumo y apariencia, Cheever, como luego haría Sam Mendes en la aclamada película *American beauty*, inyecta una crítica implacable al *american way of life* para plasmar tanto su fracaso colectivo como la redención individual a modo de epifanía del protagonista. Relatos como «El ladrón de Shady Hill», «El marido rural» o «El nadador» están protagonizados por individuos atrapados por su entorno que se ponen en movimiento, en disposición disidente de iniciar una fuga que les otorga, en el transcurso del relato, una transformación revelada como cierta forma de santidad. Redención que adquiere ciertos destellos mitológicos en relatos como «Adiós, hermano mío» y «El ángel del puente», en los que se hace presente el «subtexto religioso»: «La forma más sencilla de comprender nuestro tiempo es a través de la mitología».

Cheever es también un escritor que expone su trabajo a profundas exigencias estéticas. Sus *Diarios* revelan tanto los quiebros de una personalidad autodestructiva como la insatisfacción que le produce el resultado de su propio trabajo. Su ambición técnica le conduce por un lado a la minuciosidad correctora, a ella se refiere respecto a «Las joyas de los Abbot», y por otro a la autoparodia estilística desarrollada en relatos como «Miscelánea de personajes que no figurarán». Exigencias propias de quien, como citábamos al principio, asume el trabajo artístico con vocación redentora: «La novelística es arte y el arte es el triunfo sobre el caos (nada menos) y podemos alcanzar este propósito sólo gracias al más atento ejercicio de la selección, pero en un mundo que cambia más velozmente de lo que podemos percibir siempre existe el peligro de que se confunda nuestra capacidad de selección y que la visión que proponemos acabe en nada». No es el caso de John Cheever al retratarnos una sociedad que disimula sus refugios antinucleares con las figuritas de los gnomos en el jardín y hace una escapada a Roma, el esplendor de las ruinas.

Jaime Priede

Leer poesía, leer la muerte. Un ensayo sobre el lenguaje poético, *Elena Bossi, Beatriz Viterbo Editora, Rosario, 2001, 272 pp.*

Este original ensayo sobre seis autores de la provincia más norteña de Argentina, Jujuy, encierra no sólo un análisis de cada una de las obras abordadas sino también una concepción de la crítica literaria y de la poética. Las obras se visualizan a través de la muerte «como aspecto inherente al lenguaje, como tropo que transpone, como aquello inefable, innombrable que late en el centro de la palabra: la ausencia invocada por la presencia del signo». La muerte, sostiene Bossi, es aquello que yace en la ruptura, en los pliegues de la lengua escrita.

Desde esa perspectiva (nada «localista», por cierto) se estudia la producción poética de Jorge Accame (1956), Ernesto Aguirre (1953), Pablo Baca (1958), Alejandro Carrizo, (1959), Andrés Fidalgo (1919) y Néstor Groppa (1928), grandes poetas todos ellos de un interior demasiado alejado de la mirada central del país como para que ella pueda aún percibirlos y reconocerlos. Andrés Fidalgo y Néstor Groppa comienzan a publicar entre los 50 y los 60. Los otros cuatro poetas, hacia fines de los 70 y principios de los 80. En todos los casos, se trata ya de obras consolidadas, de caminos propios, de palabras con peso y densidad.

Si bien disímiles en sus temáticas y en sus procedimientos (una lírica abarcativa la de Groppa y del exceso en Baca, de rupturas visuales en Carrizo, de aparente claridad en Fidalgo, de definición en Aguirre, del silencio en Accame), sobresale en todos ellos un cuestionamiento del lenguaje, «una cierta "despersonalización" u "objetivación" que apunta a desarticular el tradicional "gesto lírico" entendido como expresión subjetiva del yo. Lo que se impone, es más bien lo contrario: una consciente disolución».

Fiel a su premisa de que «no se trata de la muerte tematizada como tal, sino de la muerte que subyace en las formas retóricas, en la materialidad de la escritura, en los sonidos», este libro de Elena Bossi profundiza en el camino hacia la comprensión de la poesía, forma artística tan enigmática y, a la vez, tan próxima a la esencia humana.

Migual Briante. Genealogía de un olvido, *Elisa Calabrese y Luciano Martínez, Beatriz Viterbo Editora, Rosario, 2001, 176 pp.*

Es éste el primer ensayo de envergadura que se dedica a Miguel Briante (1944-1995), escritor bonaerense cuya obra se iniciara en los años sesenta con una suerte dispar, revelada en «la carencia de estudios críticos particularmente dedicados a (su) producción». De ahí la justicia del título, aunque, dicen los autores, «tal vez sea más preciso decir *soslayado*» por la crítica por razones extraliterarias.

Los relatos de *Las hamacas voladoras* (1964), *Hombre en la orilla* (1968), *Ley de juego* (1962-1982) y su novela *Kincón* (1971) más algunos textos literarios en medios periodísticos y unas pocas entrevistas, constituyen esa obra escueta y, sin embargo, se sostiene, de proyecciones. En efecto, «cierta concepción que Briante tuvo de la escritura, patente en la reelaboración a la que somete a versiones ya éditas» y su labor «como periodista y escritor (que) nos muestra el camino de una ética y una manera particular de concebir la literatura y el arte en general», plasman en una obra cuyo parámetro será el de la reescritura borgeana: «... su novela *Kincón* –escriben– permite observar el proceso de inscripción de su literatura en un linaje textual que reconoce en el *Martín Fierro* de José Hernández y en «El fin» de Borges a sus padres textuales...». Esa línea traza un puente con narrativas actuales «respecto de las cuales Briante aparece como maestro denegado».

Él mismo declaró: «Todos querían ser Sartre, escribir el gran fresco de la ciudad de Buenos Aires y cruzarse con Camus y Arlt. /.../. Ahí entramos nosotros, recuperando a Borges por un lado y peleando contra esa postura en el sentido de la

politización panfletaria que se estaba haciendo». Así, «la omnipresente huella borgeana» será un primer paso. El análisis de los cuentos y de la citada novela, faculta a concluir que «Briante ha podido dilapidar la herencia textual borgeana, conjurando su poder omnívoro, donde emerge una lectura paródica de la tradición gauchesca en la que la relectura borgeana ya está incorporada como una capa más del palimsesto de la tradición nacional».

Ensayos de intimidad, *Santiago Kovadloff, Buenos Aires, Emecé, 2002.*

Este libro de Santiago Kovadloff, fruto de la madura reflexión, siendo ante todo una reivindicación de la subjetividad, es, al mismo tiempo, una reivindicación del ensayo (a la manera de Monterroso, quien a su turno sigue a Montaigne, a Lamb, a Reyes), o del ensayo interior: la meditación sobre lo mínimo, el hecho cotidiano, las sorpresas del hombre ante la simple y, empero, extraordinaria vida.

«¿Qué otra cosa puede ser un ensayo más que una ofrenda de sostenida intimidad?», se escribe inicialmente, y no se duda, a lo largo del libro (en distintos trabajos que exploran desde «El hombre que yo no era» a «El don de la amistad» y desde un personal «Inventario de lo trunco» hasta un postergado anhelo de lograr «La serenidad»), en poner en el centro, pero también en cuestión, la propia mirada, las ideas ya fijadas y establecidas, las certezas más sólidas y las más antiguas.

Dichos trabajos –una veintena, escritos en momentos diversos–, constituyen una afirmación permanente de lo interior y, desde esa interioridad, de la poesía, poesía que una actitud, una postura ante las cosas y los hechos, ante los seres, conlleva necesariamente cuando es profunda, descarnada y, a la vez, empática, amistosa. Ellos representan también un elogio de la abstracción, de la capacidad de huir de lo meramente concreto (o de lo que solemos llamar «lo concreto»), fuga que es tan indispensable para no vivir pegado a la superficie de los objetos sino intentando captar su esencia.

En esta recuperación de lo privado, es observado el propio cuerpo, las reacciones personales, los gustos, los hábitos, los rechazos, las simetrías y asimetrías sinestésicas y afectivas, y de todas esas percepciones puede deducirse la idea que del mundo tiene este filósofo que predica aquí la intimidad, «esa región espiritual /.../ ese modo de contacto en los que damos a conocer, no exactamente lo que pensamos sino, más honda y ampliamente, lo que somos».

Mario Goloboff

Tradición andina e historia colonial. A cura di Francesca Cantù, Guaman Poma y Blas Valera, *2001, 519 pp. Roma: Pellicani.*

Hace unos años aparecieron en un archivo napolitano privado unos documentos que parecen destinados a cambiar algunos datos básicos de la historia del Perú colonial. Luego de ásperas disputas entre los especialistas, el Istituto Italo-Latinoamericano de Roma organizó un Coloquio Internacional que tuvo lugar en dicha ciudad el 29 y el 30 de septiembre de 1999. El presente libro constituye las actas del coloquio. Veamos el contenido de los documentos napolitanos.

La *Historia et Rudimenta Linguae Piruanorum*, además de parcialmente cifrada, está firmada con las siglas JOA y JAC, aparentemente de dos jesuitas. Las afirmaciones fundamentales del documento son las siguientes: 1) Al encontrarse en Cajamarca con Atahualpa y sus tropas, Pizarro envenenó a parte de las mismas con vino mezclado con arsénico. 2) El jesuita mestizo Blas Valera, famoso por sus crónicas desaparecidas (fuente principalísima de los *Comentarios reales* de Gracilazo) y por haber sido castigado por sus superiores exiliándolo en España, no falleció en 1598 en Málaga sino que fue declarado «jurídicamente muerto» y volvió clandestinamente a Perú. 3) Allí fue escondido con ayuda de una cofradía de jesuitas e indios de ideas lascasianas, y allí escribió también la famosa *Nueva Corónica y Buen Gobierno* que tradicionalmente se atribuye (porque lleva su nombre explícito) al mestizo Felipe Guaman Poma de Ayala; los dibujos serían obra del hermano jesuita Gonzalo Ruiz. 4) Además de los quipus numéricos, en Perú había otros (quipus literarios) que podían registrar auténticos textos.

Exhul Immeritus es un texto del mismo Valera, redactado en latín y quechua, enriquecido con dibujos en colores y acompañado de otros documentos encerrados en cera o lacrados. Sus principales contenidos son: 1) Una autobiografía de Valera, con mención de la muerte fingida. 2) La narración de la conquista del Perú con ayuda del arsénico. 3) Valera acusa a Gracilazo de haber desvirtuado sus manuscritos. 4) Insiste en ser autor de la *Nueva Corónica* y adjunta el contrato firmado con Guaman Poma para que este actuara de testaferro. 5) Adjunta una carta del conquistador Francisco de Chaves a Carlos V, que nunca llegó a Madrid, en la que aquel denuncia el susodicho envenenamiento con arsénico. 6) Hace una descripción detallada de los quipus literarios.

El tomo contiene ponencias a favor y otras en contra de la autenticidad de los documentos, incluyendo informes periciales (análisis del papel, la tinta, la letra o letras, los tejidos y la cera) que en todos los casos están de acuerdo en adjudicar

a los textos fechas acordes con las pretensiones de autenticidad (siglos XVI y XVII). Imposible resumir aquí la abundante y polémica argumentación. Lo fundamental es que las explosivas novedades parecen haber desatado una ola de pesquisas archivísticas en distintos países, actividad beneficiosa fuera de todo encomio debido a las montañas de documentos que en todo el mundo todavía esperan ser exhumados. Los frutos no se han hecho esperar: la editora del volumen que nos ocupa presenta al final una novísima contribución, consistente en una carta hallada por ella en Nápoles en el Archivio di Stato, sección Segreteria del Viceré, que fue enviada desde el Perú por el Licenciado Juan Fernández de Boan el 28-03-1610 al séptimo conde de Lemos, en aquel entonces virrey de Nápoles, en la cual menciona Boan con todas sus letras el susodicho envenenamiento de oficiales incas por parte de Pizarro.

Historia de la Argentina, *John Lynch, Roberto Cortés Conde, Ezequiel Gallo, David Rock, Juan Carlos Torre, Liliana de Riz, Barcelona, Crítica, 2001, 355 pp.*

Esta historia, la mejor que conozco sobre Argentina, no es nueva, por lo cual no entraré en detalles acerca de sus contenidos; es simplemente la recopilación de capítulos sobre dicho país aparecidos en la justamente famosa *Cambridge History of Latin America*, dirigida por Leslie Bethell, cuya publicación empezó en 1984 y se demoró más de una década. La barcelonesa editorial Crítica comenzó a publicar la traducción de esta última en 1990 con el título de *Historia de América Latina*, y ya lleva editada una docena de tomos.

La orientación de la obra completa y, por tanto, del volumen aquí reseñado, es netamente economicista; cada capítulo está lleno de datos estadísticos de este tipo, en parte para especialistas, pero en su mayoría comprensibles también para el público culto en general. Si bien hay fragmentos en que parece descuidarse la historia propiamente política, ello se debe solamente a la necesidad, advertida por los autores, de esclarecer lo mejor posible dicho lado fundamental de la realidad del país; por lo demás, hay capítulos en donde la visión política aparece abundantemente representada. El conjunto es una visión muy equilibrada y, en mi opinión, realmente esclarecedora, del pasado argentino, que se remonta a principios del siglo XIX (independencia) y llegan hasta la elección de Menem. Se nota el esfuerzo por lograr una objetividad fuera de todo partidismo. Considero que los autores han alcanzado esa meta y que el libro se convertirá, si no lo es ya, en una obra de consulta imprescindible.

La traducción es excelente, si exceptuamos unos cuantos anglicismos léxicos desagradables («vaquero», «iliberal», «caciques o *bosses*», «rancho» en lugar de «estancia» y «ranchero» en lugar de «estanciero», «administración» por «gobierno», «habilitador» por «financiero» o «inversionista», «literatura» por «bibliografía», etc.), simples errores («buey» por «carne vacuna») y la indecisión entre «charque» y «tasajo»; hay también algunos deslices de otro tipo debidos a la influencia de la lengua del original: «desde la década de 1820 empezaron a comprar», «Cómo solucionar el problema de la mano de obra rural se convirtió en un tema cada vez más importante», «De Alvear» por «Alvear»; también se emplea «litoral» incluyendo a Córdoba, en contra del uso argentino, se llama «Cristiano Demócrata» al Partido Demócrata Cristiano, etc. Los errores de imprenta (por ej. Comandante «Pardo» en lugar de «Prado» y «1897») son contadísimos.

Adverbale und adverbialisierte Adjektive im Spanischen: Konstruktionen des Typs. Los niños duermen tranquilos und María corre rápido, *Martín Hummel, Tübingen, Narr, 2000, 517 pp.*

Lo que el autor, en este libro, llama «adjetivos adverbales» (no «adverbiales»), es lo que nuestras gramáticas suelen denominar «predicativos». Con la salvedad de que en la bibliografía lingüística en castellano es más que difícil encontrar estudios sobre el tema. Lo mismo sucede en otras lenguas románicas, con la excepción relativa del francés. Esta obra, en cambio, es un estudio exhaustivo del tema. El mismo autor se ha encargado de publicar un resumen en castellano de la parte principal en la revista *Lengua* de La Paz, Bolivia, con el título de «Adjetivos adverbales flexionados y adjetivos adverbializados invariables en castellano contemporáneo: construcciones del tipo *Los niños duermen tranquilos y María corre rápido*» (12/2001: 9-52). El título mismo traduce y explicita el del libro alemán, mostrando de qué se ocupa la obra además del tema susodicho: trata también de esos adverbios como *rápido* que no se distinguen de los adjetivos correspondientes por su forma básica sino solo por su carácter invariable y que, en su forma masculina singular, no es fácil distinguir del adjetivo predicativo correspondiente.

Hummel, catedrático de la universidad austríaca de Graz, ha intentado cubrir en su libro todos los aspectos del tema, además de agotar la consulta bibliográfica. Tarea urgente sería traducir al castellano esta obra fundamental que seguramente será durante mucho tiempo la obra básica de consulta sobre el tema.

Museum für Ostasiastiche Kunst, *Herbert Butz (red.), München, Prestel, 2000, 128 pp.*

Una de las consecuencias de la reunificación alemana ha sido la unificación de algunos museos de las partes oriental y occidental, muy especialmente en la actual capital. Berlín se ha visto, de esta manera, dotada de repente de una serie grande de organizaciones museísticas sumamente bien dotadas, que es recomendable ir a conocer en cualquier visita a la gran metrópoli prusiana.

La presente obrita es la versión original (alemana) de la información que acaba de publicarse sobre los fondos del seminuevo Museo de Arte del Asia Oriental. Estos abarcan valiosas colecciones de arte de China, Corea y Japón. Existe una edición en inglés del libro; ambas versiones contienen excelentes ilustraciones, detalladas descripciones de piezas selectas y, finalmente, una útil introducción al arte de cada uno de los países mencionados.

Agustín Seguí

El río de los sueños: aproximaciones críticas a la obra de Ana María Shua, *Rhonda, Buchanan, Dahl, Washington, D.C.: OEA, 2001.*

No deja de ser sorprendente para sus lectores (académicos y no) la relativa escasez de crítica dedicada a la obra de Ana María Shua (Argentina 1951) ya que –en palabras de Rhonda Buchanan, la editora de *El río de los sueños–* «Shua ha ganado un lugar de reconocimiento bien merecido en la historia de las letras argentinas contemporáneas» (Introducción 3). Shua es autora de una obra copiosa e idiosincrática, difícil de encasillar, que abarca literalmente todos los géneros literarios: poesía, cuento, novela, teatro, el relato brevísimo o microcuento, la literatura infantil, el libro humorístico, el guión cinematográfico y el periodismo y hasta el libro de cocina. *El río de los sueños* compensa generosamente esta falta. Reúne en un libro cuidado y exhaustivo (333 pp.) ensayos de críticos y escritores de renombre internacional tales como José Miguel Oviedo, Elsa Drucaroff, Ilan Stavans, Jorgelina Corbatta, David William Foster y la propia Buchanan; incluye también una entrevista entre Buchanan y Shua y dos bibliografías.

El libro se organiza en ocho apartados que tratan de determinadas obras individuales y algunos de los principales temas (u obsesiones) que se reiteran en toda la obra de Shua: las novelas *Soy paciente* (1980), *Los amores de Laurita* (1984) y *La muerte como efecto secundario* (1997); *El libro de los recuerdos* (1994) y el tema de «lo» judío; los microrrelatos; los cuentos para adultos y para niños y el interés de la autora en la tradición popular.

Como se podría esperar en un libro tan comprehensivo (consta de veintiséis ensayos más una breve introducción, la entrevista y las bibliografías) los ensayos recorren una amplia gama de metodologías y acercamientos crítico-teóricos –algunos prescinden por completo de éstos– y son de una extensión también muy variada. Varios de los textos son más bien reseñas, otros son brevísimos. Algunos son más bien «apreciaciones» de 4-6 páginas mientras que otros, que despliegan un aparato teórico (por lo general, aunque no siempre) rigurosamente posestructuralista y representan aciertos exegéticos en algunos casos realmente originales y profundos, son de unas 10-15 páginas. Los apartados más largos cubren, lógicamente, los temas más caros a Shua: lo judío y la memoria, la literatura infantil, el humor y su género predilecto, el microrrelato («Entrevista» 313). Y hablando de género (esta vez *gender* y no *genre*), un número considerable de estos ensayos se apoya en lo que podríamos llamar una lectura del género, o se enfocan en la figura de lo femenino, la sexualidad e identidad de la mujer, o en la maternidad. A veces hasta todo esto. Si bien Shua se ha distanciado en varias ocasiones (comunicaciones personales conmigo, notas periodísticas y charlas universitarias) del fenómeno y de la categoría «literatura femenina» –por un perceptivo reconocimiento de sus tendencias limitantes y minorizantes o de señuelo de *marketing*– este tipo de lectura, a mi parecer, emerge casi orgánicamente de las obsesiones literarias de Shua, y produce algunos de los ensayos más cautivantes del libro.

Entre los ensayos a destacar figuran los de Corbatta y Flores de Molinillo sobre *Soy paciente*. El de aquélla hace una lectura de la presencia de la «guerra sucia» en la novela y el de ésta estudia la función de la ironía y la metáfora hospitalaria. También excelentes, y como los anteriores teóricamente concebidos y escritos con sofisticación y elegancia, están varios ensayos de corte feminista, los tres sobre *Los amores de Laurita* (Beard, Gliemmo, Drucaroff) y los de Noguerol, Bilbija y García Serrano sobre microrrelato y cuento. Sobre el tema judío, el ensayo de Siskind, que teoriza el concepto de «reescritura», es especialmente notable. Otros ensayos a destacar son los de García-Corrales, Flori y la propia Buchanan sobre *La muerte como efecto secundario* y los de Zavala y Brasca sobre los microrrelatos.

En conclusión, hay que subrayar la calidad uniformemente alta de los ensayos. Lo novedoso de este libro –a diferencia de tantos ejemplos del discurso académico milenario (norte y sur) exageradamente hermético, pedante cuando no simplemente aburrido o irrelevante– es la refrescante accesibilidad de casi todos los ensayos. Esto, y la gran variedad e interés temáticos, hace que el libro sea recomendable no sólo para espe-

cialistas en la obra de Shua ni en literatura argentina sino también para investigadores y estudiantes avanzados de literatura hispanoamericana y estudios culturales.

Susana Chávez-Silverman

Veinticinco centímetros. Novela porno-metafísica, *Rubén Vélez, Prólogo: Darío Jaramillo, Bogotá, Proyecto Editorial, 2002.*

Si algún día se escribiera una verdadera historia de la novela colombiana debería incluir un capítulo sobre aquellas obras marginales, en el sentido editorial de la palabra, que no han merecido la reflexión crítica que, sin lugar a dudas, reclaman. Me refiero, entre otras, a *Los parientes de Esther*, de Luis Fayad, *Primero estaba el mar*, de Tomas Gonzales y *Veinticinco centímetros*, de Rubén Vélez, aparecida en diciembre de 1997 en W. C. Editores y hoy felizmente reeditada.

El Bogotá y el Medellín que aparecen en ellas –aun cuando la de González transcurre en una finca, la realidad omnipresente de Medellín pauta las referencias del personaje– estas novelas conforman un mapa diferente de nuestra geografía novelística. Se trata de una palabra más demorada, sesgada y atenta, que vale la pena explorar. Voces inconfundiblemente individuales, en su capacidad colectiva de comunicación. Son hallazgos certeros y sin pretensiones, que nos otorgan la certidumbre de un tono propio. Más lento y reflexivo, en los dos primeros, más febril y desopilante, en el caso de Rubén Vélez, pero los tres capaces de fijar con precisión un vocablo, que no por ello deja de multiplicarse, en resonancias sugerentes o ambiguas. En todo caso, la de Rubén Vélez debería considerarse más bien como un gran teatro de voces.

Armada en torno a un delgado hilo narrativo –la niña vieja, muchacha travestida, loca insaciable, que se enamora del joven James Albeiro Yonoseque– bien pudiera formar parte del gran ciclo narrativo en torno al tema de la droga, sicarios incluidos, que arranco con la ya mítica *¡Que viva la música!*, de Andrés Caicedo. Pero aquí algo ha cambiado: se trata, ya, de la madurez de una parodia. Del burla burlando, en verso y en prosa, de los clichés arquetípicos del género. La protagonista será, cómo no, guionista cinematográfica de apellido Echevarría y habitante del Poblado, en Medellín. Padecerá, por supuesto, todos los deliquios amorosos por ese viril conductor de motocicleta que con sus veinticinco centímetros de humanidad, pene o revólver, llenará por fin todos sus vacíos.

J. G. Cobo Borda

El camino desde la estructura, *Thomas S. Kuhn, compilación de James Conant y John Haugeland, traducción de Antonio Beltrán y José Romo, Paidós, Barcelona, 2002, 384 pp.*

A partir de *La estructura de las revoluciones científicas*, Kuhn se convirtió en uno de los principales epistemólogos del siglo XX y revalidó su título con *La tensión esencial* y *La revolución copernicana*, entre otras sobras. La presente miscelánea comprende artículos fechados entre 1973 y 1990, además de una larga, muy útil y amena entrevista biográfica. A su muerte, en 1996, Kuhn seguía trabajando en una continuación de su libro mayor, algo anunciado por los breves textos ahora compilados.

Revisando su discurso o polemizando y comentando a sus críticos, con extremo tacto y respeto, Kuhn ha planteado sus perplejidades y afinado sus categorías. Partió de un realismo convencido y lo fue fisurando, a medida que admitía lo incognoscible de lo real en sí mismo y la calidad del lenguaje como hacedor del mundo. En especial, consideró que la ciencia es un léxico manejado por una comunidad profesional, aunque sus alcances se pretendan universales y lo sean en sentido práctico. Entre los componentes de ese léxico incluyó la metáfora e hizo hincapié en la importancia de las buenas y malas traducciones.

Para Kuhn, el mundo es objeto de experiencia y ésta lo es de la comunicación. Pero el referente «mundo» no nos resulta accesible por sí mismo ni de inmediato, sino que nos lo explican unas palabras que son explicadas por otras palabras. Así es como dicho referente acaba siendo aludido por metáforas y las revoluciones científicas cambian de mundo porque cambian de lenguaje.

La ciencia busca la exactitud pero da con unas comparaciones aproximadas entre entidades que son inconmensurables entre sí, lo cual no quiere decir que carezcan de medida. Con esto, Kuhn puso en crisis su propio realismo inicial e intentó zafarse de las tentaciones extremadamente nominalistas, porque para él siempre la ciencia fue la manera privilegiada de conectar con el mundo, estando en él.

Igualmente interesante es su admisión de la diferencia entre ciencia natural y ciencias sociales, en la huella de Taylor. La sociedad reclama ser interpretada y no meramente ser descrita tal una trama de leyes. Kuhn, como legado, nos deja una pregunta más que un sistema de respuestas. La pregunta que se contesta con otra pregunta; ¿qué es la verdad? ¿es correspondencia entre categorías del lenguaje o redundancia entre la cosa y la palabra?

B. M.

Los libros en Europa

Isabel la Católica. Vida y reinado, *Tarsicio de Azcona, La Esfera de los Libros, Madrid, 2002, 669 pp.*

El quinto centenario del fallecimiento de Isabel la Católica será el año 2004. El autor del libro que comentamos parece que ha querido hacer la primera aportación de las que irán llegando, sin duda, con el motivo de este aniversario.

Tarsicio de Azcona, fraile capuchino, es el nombre religioso y literario de Jesús Morrás Santamaría, conocido especialista en la Baja Edad Media y comienzos de la Edad Moderna, que ha dedicado gran parte de su trabajo de investigación a la historia religiosa española durante el reinado de los Reyes Católicos. Antes de ver la luz el presente volumen, Azcona ya había publicado un exhaustivo estudio biográfico sobre la más famosa soberana de Castilla, sin embargo, es de señalar que, el actual está repleto de nuevas aportaciones y referencias a los estudios más recientes, por lo que puede considerarse como una obra nueva. De esta «Vida y reinado» llama la atención lo francamente bien contada que está la etapa de la guerra civil castellana, la conflictiva sucesión de Enrique IV, los primeros años del reinado de Isabel y los entresijos de la vida religiosa de Castilla. Esta preocupación por lo religioso viene a ser una constante en la política de los Reyes Católicos, hasta el punto de que Azcona llega a hablar de una anterreforma que se adelanta en tres décadas a la que será la Reforma luterana y a la Contrarreforma que supuso el concilio de Trento.

Isabel y Fernando, para llevar a cabo el edificio de su soñado Estado nuevo, idearon un programa de política religiosa, orientado hacia tres metas: la unidad confesional, la reforma religiosa y el proselitismo cristiano.

En este denso y completo trabajo echamos en falta más biografía de la reina biografiada; más vida personal con sus alegrías y sinsabores. El autor nos cuenta mucho y bien del reinado de su personaje, y poco de lo que fue su vida privada y familiar.

Novedoso y lleno de interés es el esquemático y breve resumen que Azcona hace del proceso de canonización de Isabel I de Castilla. «A lo largo del siglo XX –dice–, sobre todo en la segunda mitad, se ha centrado la atención sobre su santidad y perfección cristianas, y su posible beatificación y canonización por la Iglesia Católica». «Aunque parece –añade–, han sido tres los focos que han presionado a fin de paralizar el

proceso». Comenta entonces que se sabe menos del grado de participación de los musulmanes, y mucho más del protagonismo de las comunidades judías de Francia, del Reino Unido y de los Estados Unidos que intervinieron ante las conferencias episcopales locales, quienes elevaron sus reparos a la curia romana. En este parón del proceso también han tomado parte activa las comisiones ecumenistas católicas para las relaciones con el judaísmo. El proceso entró así en vía muerta y, de momento, nada nuevo se sabe de la subida a los altares de esta polémica reina, autoritaria y centralista, reformadora del episcopado, del clero y del pueblo hasta conseguir una sociedad transida de sacralidad. Claves de su reinado son la conquista de Granada, la expulsión de musulmanes y judíos, la nueva Inquisición y los descubrimientos oceánicos. Todo lo impulsaba hacia la defensa de la fe y de la Iglesia, mas siempre que la preeminencia privilegiase la Corona. Tal «tic» de absolutismo práctico, nos preguntamos, ¿es también santificable?

Nunca ha sido fácil para los reyes y poderosos conciliar la ética y la moral personales con el gobierno de sus estados y con la vida pública. También a Isabel y Fernando les resultó mucho más sencillo llegar a la coexistencia de la creencia religiosa con las acciones políticas convenientes y útiles, el sacrificio de los principios éticos a favor del realismo político. Nadie describió dicha coexistencia como Niccolo Machiavelli en su tratado sobre *Il principe*.

Es el conflicto del fin y los medios, de la ética y la política, de la moral y la razón de Estado. En el tema que tratamos no podemos echar al olvido que, para los políticos renacentistas, la razón de Estado era irrenunciable y había adquirido los quilates de un valor teológico.

No es extraño, pues, que la causa de canonización de Isabel la Católica cuente con el gran apoyo de algunos, y con la honda animadversión de otros.

El libro de Tarsicio Azcona es un trabajo serio, denso, consistente.

Ramón Lull y el secreto de la vida, *Amador Vega, Siruela, Madrid, 2002.*

«Para quienes todavía tienen antenas de fascinación poética y filosófica, o teológica, por el mundo medieval, a la vez mucho más cercano de lo que podemos imaginarnos (y mucho más agreste y extraño, también, de lo que podemos llegar a suponer), este volumen era una necesidad», comentó Eugenio Trías tras la lectura del interesante trabajo de Amador Vega. Cito este comentario, como punto de partida, por estar del todo de acuerdo.

La intención básica del presente libro –tal y como afirma su autor–, es ofrecer una interpretación del pensamiento filosófico y religioso como Ramón Llull a la luz del estudio de una obra considerada como autobiográfica, en donde se registran los momentos más decisivos de su itinerario espiritual y existencial, en clave simbólica. Así, la primera parte se vincula a la necesidad de comprensión de su propia experiencia extraordinaria. La segunda desarrolla la teoría de la contemplación mística. En la tercera se estudian los diversos usos del lenguaje empleados por Llull. Y la cuarta y última parte incluye una selección de los textos más representativos del místico mallorquín, que nos ofrecerá una muestra de la riqueza de su obra.

«Ramón Llull y el secreto de la vida» descubre el enigmático mundo de este filósofo, visionario y místico que nació en la isla de Mallorca en el año 1232 y murió en el 1316, que escribió unos trescientos libros en catalán, latín y árabe recorriendo las principales capitales europeas, el Mediterráneo oriental y el norte de África, con el claro propósito de comunicar y predicar un modelo místico de contemplación. El descubrimiento del «arte combinatoria», un nuevo lenguaje que tenía sus paralelismos en las técnicas de los cabalistas y sufíes, encontraría numerosos admiradores en Europa, desde los filósofos del Renacimiento –que lo entendieron como un arte de la memoria– hasta los más recientes estudios, que lo ven como un precedente del lenguaje de la informática.

El libro que comentamos nos facilita la entrada en el difícil pensamiento con que Llull alimentó su predicación, predicación que dio sentido a su larga vida después de su conversión; una vida viajera, plena de aventuras y siempre al servicio de una sola idea: la Idea, que pretendía hacer inteligible y comprensible con su inteligencia y sensibilidad.

Desde el momento de su conversión, el místico mallorquín va expresando el ritmo que impregnará ya toda su existencia: martirio (consciencia religiosa), escritura (formación) y fundación de monasterios (necesidad de la predicación). De estos tres propósitos, la escritura sería la que había de marcar la actividad fundamental de su vida. La escritura es el vehículo que enlaza la vida profana con la vida religiosa, en ella se cobija el cambio de su centro emocional. En el *Llibre de la contemplació en Déu*, escribe Llull: «He sido un loco desde el comienzo de mis días hasta que pasé los treinta años, en que empecé a recordar vuestra sabiduría y tuve deseo de daros alabanza y recuerdo de vuestra pasión. Pues así como el sol tiene mayor fuerza en el mediodía, así yo he sido loco y con poca sabiduría hasta la mitad de mi edad».

Amador Vega, nacido en Barcelona en 1958, estudió filosofía, teología e historia de las religiones en la Albert-Ludwigs-Universität de Friburgo de Brisgovia, donde se doctoró en filosofía con una tesis sobre Ramón Llull. En la actualidad es profesor de filosofía de la religión en la universidad Pompeu Fabra (Barcelona). Con su reciente trabajo, Vega nos ayuda a familiarizarnos con un autor profundo y complejo, y no fácil de entender en su rica experiencia mística y teológica.

Isabel de Armas

Benito Pérez Galdós y el sistema literario como sistema, *Julio Peñate, Lausanne, Hispánica Helvética, 2001, 725 pp.*

Pocos escritores contemporáneos de lengua española han gozado de mayor interés crítico que Pérez Galdós. Es más: la bibliografía sobre sus novelas más significativas es desde hace tiempo difícilmente abarcable por un solo estudioso. Sin embargo, hay sectores de la ingente producción galdosiana poco estudiados. Ése es el caso de la cuentística, hasta ahora analizada como si se tratase de una rama desgajada de su obra y su devenir literario. A ello se suma un dato relevante: los estudiosos de la obra galdosiana no han tenido en cuenta el entero corpus de la narrativa corta y han desatendido aspectos capitales como la evolución y el significado de la cuentística. Por ello es doblemente meritorio que Peñate centre su atención analítica precisamente en la trayectoria de la cuentística galdosiana y que la considere además desde la evolución del escritor y desde las coordenadas temporales y evolutivas de la prensa literaria de las últimas cuatro décadas del siglo XIX. De ahí que el investigador se haya impuesto como norma el rastreo y el análisis de la primera versión de cada uno de los veinticuatro relatos escritos entre 1861 y 1897 (publicados por lo común en la prensa) para poder mostrar el desarrollo del escritor canario. De dicha búsqueda y sistematización se desprenden resultados convincentes y novedosos: la cuentística galdosiana consta de cinco etapas distintas: la inaugural, o de aprendizaje (1861-1864); la «prerrevolucionaria» (1865-1868); la de consolidación (1870-1872); la de su consagración como novelista, en la que la producción suele ser circunstancial y esporádica (1876-1889); y la última, constituida por tres cuentos escritos entre 1892 y 1897.

Las conclusiones son perentorias: la narrativa breve galdosiana dista mucho de ser un modesto apéndice de su producción novelesca o teatral. Y ello no porque la cuentística abarque un período de casi cuatro

décadas, sino porque constituye un corpus coherente, sistemático y en perfecta sintonía con las varias etapas del devenir novelesco del mayor de los novelistas españoles. Así se explica –y Peñate lo ilustra y prueba de manera cabal y terminante– el hecho de que Galdós siguiera siendo fiel al relato breve incluso en los años de su mayor actividad y máximo auge como novelista. Por otro lado, el análisis sistemático de elementos estructurales preferentes y sustanciales (el espacio, el tiempo, los personajes, los puntos de vista, la ironía, la configuración folletinesca, entre otros) muestra con solvencia el funcionamiento y la relevancia de cada uno de los cuentos, con lo que queda a su vez desautorizada una añeja suposición (o incluso convicción): Galdós, se opinaba desde el desconocimiento –y a despecho de quienes habían defendido lo contrario y de los estudios existentes sobre el asunto– tenía ideas básicas del relato literario breve. Ni que decir que la nutrida monografía que presento establece y define las teorías galdosianas del cuento. A lo dicho cabe añadir otro dato significativo: la diligente focalización de apuntes teóricos galdosianos y el estudio de prólogos escasamente atendidos permiten a Peñate calibrar una poética del cuento literario; y ello desde los profundos conocimientos de las varias escuelas y teorías críticas y –sobre todo– desde la aplicación de la teoría de los sistemas, mediante la cual estudia cada relato como instrumento constitutivo de un conjunto superior de varios y variados significados (formales, sociales, culturales, literarios) y de época.

Se trata, en suma, de una monografía ejemplar.

José Manuel López de Abaida

Comedia con fantasmas, *Marcos Ordóñez, Plaza & Janés, Barcelona, 2002, 489 pp.*

Escritor, periodista, profesor, Marcos Ordóñez (Barcelona, 1957) es una de las más destacadas figuras de la crítica teatral de nuestros días, género que practica con agudeza y amenidad. A lo largo de su obra narrativa, colmada de experimentación en su primer tramo y más tersa en el que sigue, los libros conservan el encanto sentimental de fenómenos como el cine hollywoodense y el teatro, que en el caso de Ordóñez viene a ser un determinismo biográfico más que una simpatía intelectual. Recuérdense títulos como *Una vuelta por el Rialto, Puerto Ángel* y *Trazan en Acapulco*, tres novelas en las cuales el narrador remueve los conflictos humanos con ágil penetración psicológica, muy dentro de esta virtualidad posmoderna, sensible a la yuxtaposición y a las citas.

Ya dentro de esta corriente, es bien cierto que los sedimentos que revela Ordóñez en su escritura son muy diversos, pero vamos a acentuar el color de aquellos que provienen de la escena, del cómic y del arte de novelar los géneros. Situada en el mismo nivel, conviene asimismo introducir la cinefilia del narrador, tan sensible a las galas de estilo y de concepto que difundieron Ben Hecht, Howard Koch, I.A.L. Diamond, los hermanos Epstein y otros guionistas de la edad dorada.

Al incorporar esta *Comedia con fantasmas* a la serie de sus empresas, el novelista barcelonés desarrolla una idónea estrategia enunciativa para recopilar pasiones como las ya mencionadas. Dicho en términos teatrales, la sustancia del papel es acá suficiente para cimentar un personaje a la medida de su creador. El cómico Pepín Mendieta, desplegando su memoria entre 1925 y 1985, acumula unos recuerdos que, a buen seguro, también organiza con agrado el archivo personal de Ordóñez. En otro plano, lo que –con ese oficio y documentación– parece perseguir el novelista es la topología de un retorno, titulado con una frase que abrevia su flujo. No en vano, esta *Comedia con fantasmas* caracteriza el escenario como un espacio donde cada imagen se desliza hacia otra, acaso porque aún lo impregnan aquellas presencias que una vez lo habitaron. En otras palabras, se trata de un territorio sentimental, desafiante, más aún cuando parece fugitiva toda identidad que progrese más allá del telón.

Muy lejos de la supercheria y de la frialdad de títere que caracteriza a otras criaturas ideadas con igual fin, este memorialista imaginario, Mendieta, expresa con ternura, elocuencia, humor y fidelidad descriptiva el nomadeo de nuestros cómicos a través de un siglo repleto de prodigios y calamidades. No es, por cierto, la primera vez que asistimos a una confesión inventada en estos términos. Con ese tema novelable, Fernán-Gómez escribió un serial radiofónico, *El viaje a ninguna parte*, que también conocimos en forma de libro y de largometraje. Pero ahí acaba el paralelismo. Sin cohibir la mirada de su narrador, Ordóñez logra abarcar un ciclo de iniciación vigoroso, temperamental, repleto de las figuras que educaron los sentimientos del público hispano a lo largo de un siglo.

A veces con su nombre real y otras con un leve maquillaje, esos personajes quedan caracterizados mediante rasgos de una plasticidad insólita en la narrativa española, por lo demás no muy interesada en las atmósferas del teatro. Bajo este ángulo, el trabajo del novelista es minucioso y su resultado distrae y mueve a la evocación.

Guzmán Urrero Peña

Obra completa, *Ramón María del Valle Inclán, Madrid, Espasa-Calpe, 2002, 2 vols. (Clásicos Castellanos).*

La edición de este libro, sea cual fuere la garantía de rigor filológico del mismo, es en sí una excelente noticia para todos los que amamos y perseguimos las obras de Valle.

Durante mucho tiempo hubo problema legales para la publicación de sus obras completas, que se echaban de menos. Había que recurrir a la *Opera Omnia*, como la llamara Valle, de la que se hicieron varias ediciones anteriores a 1936, en que murió el escritor, y otra en la primera postguerra, por Rúa Nueva. Otra forma de leer a Valle completo era las tres ediciones en dos volúmenes de Plenitud, muy lujosa pero de escaso rigor textual: hay quien dice por motivos de la censura, y hay quien lo achaca simplemente al poco cuidado de los editores.

En la postguerra hasta casi la actualidad, el único modo de leer a Valle casi completo era el de acudir a los volúmenes sueltos de la colección Austral de Espasa-Calpe, editorial que más recientemente abordó la empresa –luego paralizada– de editar con aparato crítico sus obras, labor que sólo fue iniciada con algunos volúmenes, tanto en la antigua colección de Clásicos Castellanos como en la serie nueva de esta colección. Cabía también recurrir a una hermosísima edición de Aguilar de *Obras escogidas*, en dos volúmenes, que llegó a la quinta edición en 1971, pero que no seguía orden cronológico alguno en la sucesión de textos. Hubo que esperar a los desvelos de Alonso Zamora Vicente para poseer, los más afortunados, una edición de obras casi completas en volúmenes sueltos editados por Círculo de Lectores con un volumen inicial de gran riqueza iconográfica, pero la edición no se completó del todo y resultaba ahora inaccesible. La edición de Zamora Vicente fue el intento hasta ahora más eficaz de poner un cierto orden en el complejísimo entramado de variantes textuales de una obra abigarrada y ciclópea.

Esta era en definitiva la maldición editorial que se cernía sobre uno de los más grandes escritores del siglo XX . Llegados a este punto, ahora podemos leer a Valle en una edición que parece bastante cuidada: dos gruesos volúmenes muy manejables, que se publican sin indicación del nombre del editor, que quiere permanecer anónimo, y cuya capacidad filológica desconocemos por tanto, aunque sea evidente su amor e interés por la obra de Valle.

El laberinto bibliográfico de Valle ha sido relatado en las bibliografías de Lima (1972) o en la más reciente de Javier Serrano Alonso/Amparo de Juan Bolufer (1995).

Valle-Inclán es un autor con el que se abre la modernidad en la literatura española, la modernidad que Francia lograra antes con Baudelaire. Su

serie *El ruedo ibérico* es una obra modernísima, de gran impacto visual y una riqueza de lenguaje –aprendido en la calle– realmente asombroso. Su retrato de la sociedad española de la época isabelina, se basa en el detalle casi de cotilleo oral, para hacerlo trascender a un fresco impresionante que se expone ante el lector con el destello de mil imágenes visuales, que nos deslumbran y que ofrecen una pintura omnicomprensiva del momento expresada de modo sucinto y lírico, también caricaturesco. Es un lenguaje intenso, visual, cinematográfico, modernísimo, de gran vivacidad y movimiento, de sorprendente adjetivación y rescate de vocablos perdidos. Una obra que se anticipó en un siglo a su época. Obviamente no podemos olvidar tampoco el encanto lírico de la primera época modernista de Valle, o por supuesto el expresionismo de su teatro esperpéntico.

Quienes han realizado esta edición parecen conocer muy íntimamente los modos de trabajo de Valle. Han intentado corregir erratas y errores de concordancia, ya que su rico léxico era a veces incomprensible para el cajista, y además al parecer el propio escritor modificaba los textos a medida de la caja de imprenta en sucesivas endiabladas variantes. Los editores de estos dos volúmenes nos cuentan que las variantes que introdujo Valle no se debían tanto a criterios de perfección textual como a la intención de hacer caber el texto dentro de los parámetros de la caja de linotipia. Los cambios de puntuación también han sido abordados por los editores de estas obras completas, teniendo en cuenta el último proyecto en vida del autor.

Se han expurgado de esta edición algunos textos como *La cara de Dios* o el prólogo a *El problema religioso en México* de Sender, por no considerar su autoría probada. Hay un amplio glosario de topónimos, referencias, voces que no están en el DRAE de 1992, voces poco usuales. Se incluyen diez textos autógrafos desconocidos: por ejemplo sobre Julio Romero de Torres, con una bella evocación de Córdoba; otro sobre los liberales de 1825-26 pero sin indicación de fecha –este dato hubiera sido importante–. Se recoge poesía y prosa aparecida en prensa, con su referencia, en el apartado *Varia.*

El glosario final es muy útil, con personajes históricos, literarios y voces.

En fin, aquí tenemos una edición asequible y cuidada de la obra completa valleinclaniana que hay que saludar con toda efusividad, dados los problemas que por diversos motivos había sufrido anteriormente.

Bienvenido sea don Ramón María al siglo XXI, donde sus lectores le comprenderán aún mejor que en su época.

Diego Martínez Torrón

El triunfo de los días, *José Antonio Gómez Coronado, Premio Adonais 2001, Madrid, Rialp, 2002, 68 pp.*

Con veintitrés años este poeta sevillano se inscribe en la lista de los mejores premios Adonais, que desde hace casi sesenta años han revelado a un buen grupo de autores fundamentales en la poesía española. Varias reseñas periodísticas que se han ocupado recientemente de este libro, tal vez por el rigor de la prisa del día, han concedido demasiada importancia a la influencia en este joven autor de otro gran premio Adonais, Claudio Rodríguez. Parece, pues así se consigna en la solapa, que éste se halla entre los poetas que han servido de sedimento a la personalidad literaria de Gómez-Coronado; pero se trataría, en cualquier caso, de una afinidad (que no imitación consciente) de percepción de la realidad, de algunas imágenes vertebrales (la luz, el cielo, la mañana) y de armoniosa dicción rítmica, notable en su predilección por el endecasílabo blanco, como ocurre en *Don de la ebriedad* y en otros muchos poemas de Rodríguez. Pero el reparo que se le ha advertido de una supuesta impostación de la voz poética de Claudio, tan propia del fervor de la juventud, revela una lectura superficial de *El triunfo de los días* o tal vez de la obra del gran poeta zamorano. En un nivel muy visible, pero muy profundo y definitorio, se percibe una gran diferencia, nada casual: el verso encabalgado y entrecortado de Claudio nada tiene que ver con la fluencia serena, de amplios períodos sintácticos, de los endecasílabos de este joven poeta. Y eso es consecuencia de una sensibilidad ciertamente distinta en ambos.

Hecha esta salvedad sobre la supuesta falta de originalidad de nuestro libro, me atrevo a decir que su originalidad es doble: de una parte, el joven sevillano ha sabido sortear el característico contrapunto de asombro y de dramática duda que nos ofrece magistralmente Claudio Rodríguez. De otra parte, con respecto a la joven poesía española de hoy, Gómez-Coronado ha sabido encarnar el realismo de su mirada en una configuración simbólica de dimensiones cósmicas y trascendentes. *El triunfo de los días* es un progresivo descubrimiento del mundo en la asombrosa plenitud de unos ojos inocentes (la sección I se titula «El alba»), que avanza lentamente (a través de la sección II, titulada «El mar», y la tercera y última, «El olvido») hacia la precariedad y fugacidad de nuestros proyectos, sin que por ello se pierda totalmente la inocencia del júbilo inicial. Si el libro comienza con una gozosa pregunta («¿Cómo podrá saber su afán el día? / ¿Y su luz y su sombra y su mañana?»), la armonía del comienzo se quiebra a través del amor erótico –experiencia de comunión y, a la vez, conciencia de la

individual soledad–, para romperse totalmente, al final, la equivalencia entre el destino del yo humano, frágil y perecedero, y la incesante eternidad del universo, que sigue siendo un prodigio, por dramático que resulte a nuestros ojos: «Y así comprenderemos que del día / permanece la luz, los hombres mueren». Son los versos con que concluye este libro de progresiva toma de conciencia sobre la condición humana, en una evolución natural y coherente.

En medio, un buen conjunto de poemas que representan el tránsito de la mañana a la noche, en espera de un alba que ha de venir, aunque tal vez nosotros ya no la veamos. Un libro sorprendente en sí mismo, al margen de la envidiable juventud de su autor.

Carlos Javier Morales

El mismo mar, *Amos Oz, Siruela, Madrid, 2002, 280 pp.*

El compromiso de Amos Oz, Jerusalén, 1939, Premio Israel de Literatura (1998), es ya un símbolo político en el largo proceso de paz en Oriente Medio.

Su biografía está jalonada de datos que explican su actual postura ideológica, a la vez que está sembrada de actos de reivindicación personal y política. Sus padres emigraron a Palestina procedentes de Lituania y Ucrania. De hecho Amos Oz nació en 1939 cuando Palestina se encontraba bajo mandato británico, pero tuvieron que transcurrir nueve años para la formación del Estado de Israel. El suicidio de su madre, cuando el escritor contaba sólo 12 años, le marcaría para siempre. Rebelde contra su familia por ser defensora de la derecha sionista más reaccionaria, cambió su apellido y se marchó a vivir a un kibutz en donde trabajó en el campo y en la enseñanza hasta que lo abandonó en 1986.

El mismo mar es una novela sobre la infelicidad contada desde distintas voces que se armonizan e interrelacionan a lo largo del relato y cuyos personajes, incluido el propio Amos Oz, se nutren entre sí. El autor de *Un descanso verdadero*, escribe desde una perspectiva fatalista y la certidumbre de que todo va «desintegrándose y desluciéndose», de que todo se desmorona y se desvanece en una lucha de contrarios: mar y desierto, fugacidad y permanencia, palidez y color, silencio y ruido, muerte y vida, proximidad y lejanía. Una visión pesimista, («el hombre ha nacido para la fatiga») que no olvida que «todos estamos solos».

Estamos a mediados de los 60, la amenaza de Nasser está en el aire y Tel Aviv será una ciudad «harapienta y sexy». Adjetivo sorprendente pero cargado de significado en la

siguiente declaración del novelista: «El Israel que aparece en los medios de comunicación es en un 80% soldados y colonos, en un 20% judíos ultraortodoxos y en 1% intelectuales maravillosos que critican al país.

El Israel de *El mismo mar*, es el Israel de la llanura costera, el de Tel Aviv, Haifa, Ashdod, Ashkelon, que nunca sale en las noticias, excepto cuando hay algún atentado suicida. Se trata de un país muy hedonista y materialista, muy mediterráneo, como París, Nápoles o Barcelona. Es donde viven cuatro de cada cinco israelíes. Jerusalén y los asentamientos son sólo una minoría». Una visión, por tanto, en la que Amos Oz apuesta por la vida.

Estructurada en capítulos, esta novela que entremezcla prosa y poesía, toma partido por esta última ya que la mayor parte de los capítulos son elaboradísimos poemas que contradicen los principios de la prosa narrativa, opuestos, como es sabido, a las reglas que rigen en poesía. La apuesta por el poema como vehículo expresivo es clara y muy a propósito para proporcionar una visión más lírica, más aliviada del mundo, completamente alejada de los ruidosos fragores guerreros y que, por otro lado, encaja a la perfección con la siguiente afirmación del autor de *Una pantera en el sótano*: «en tiempos convulsos hay que escribir desde la tranquilidad». Ello no quiere decir que este hijo de la Intifada judía dude o tema hacer declaraciones respecto a lo que está sucediendo en su país.

Convencido de que estamos ante los últimos estertores del conflicto y de que la única solución es «el reconocimiento de dos naciones: la israelí y la palestina, con dos capitales en Jerusalén», nos ofrece una novela estilísticamente extraña que revela la inmensa capacidad de Amos Oz para poetizar situaciones conflictivas.

Milagros Sánchez Arnosi

El fondo de la maleta

La buena memoria

El escritor argentino Ernesto Schoo, a quien conocen los lectores de la revista, ha publicado sus memorias (*Cuadernos de la sombra*, Sudamericana, Buenos Aires). No ha elegido la estructura tópica temporal y lineal, sino que ha preferido una solución proustiana: ceder a las sugestiones caedizas, intermitentes y en principio sensoriales, de la remembranza. Una palabra, una esquina, un perfume, un sabor, una melodía, un retrato, desencadenan unas asociaciones que permiten ir hacia el pasado. Allí no hay, en principio, nada. El memorialista debe construir ese pasado, valiéndose, como en los casos de Proust y de su atento lector Schoo, de la mirada de un niño que reaviva la reflexión de un adulto.

¿Por qué se escriben memorias? Parte de la respuesta ya va formulada. Cabe agregar: porque es imprescindible sujetar el curso del tiempo con un autorretrato, siempre sumario y parcial, que le dé estructura de relato o, al menos, nombre. Y algo más: porque, a pesar de su carácter público –todo libro se da a conocer– las memorias son siempre íntimas y confidenciales, una suerte de conversación de gabinete con el lector. De ahí su provecho histórico: de ahora en adelante, estos *Cuadernos* serán una parte imprescindible de la historia oficiosa y doméstica de Buenos Aires en la primera mitad del Novecientos. Sin ellos, esa balzaciana crónica se habría disuelto para siempre en el olvido.

Hay una mala memoria de la humanidad: la mentira que juega a ser amnesia. Y hay una buena memoria: la exploración del pasado que se convierte en sorpresa, ese asombro que es la calidad del arte verdadero. Lo que nos hace decir: «Pero si esto que me cuentas está allí desde siempre y si tú no me lo dices, no consigo saberlo».

Colaboradores

ISABEL DE ARMAS: Crítica literaria española (Madrid).
RUBÉN BAREIRO SAGUIER: Escritor y diplomático paraguayo (París).
SUSANA CHÁVEZ-SILVERMAN: Crítica literaria argentina (Claremont).
JUAN GUSTAVO COBO BORDA: Escritor colombiano (Bogotá).
MILAGROS EZQUERRO: Crítica literaria y ensayista española (Montpellier).
CARLA FERNANDES: Crítica literaria (Toulouse).
MARIO GOLOBOFF: Escritor argentino (Buenos Aires).
J. M. LÓPEZ DE ABIADA: Crítico y ensayista español (Berna).
MAY LORENZO ALCALÁ: Escritora y diplomática argentina (Madrid).
JOSÉ AGUSTÍN MAHIEU: Crítico cinematográfico argentino (Madrid).
ÍTALO MANZI: Crítico cinematográfico argentino (París).
JESÚS MARCHAMALO GARCÍA: Escritor y periodista español (Madrid).
ENRIQUE MARINI PALMIERI: Crítico y ensayista paraguayo (París).
DIEGO MARTÍNEZ TORRÓN: Escritor español (Córdoba).
CARLOS JAVIER MORALES: Escritor español (Madrid).
JAIME PRIEDE: Crítico literario español (Gijón).
FRANCISCO RUIZ SORIANO: Crítico literario español (Badalona).
MILAGROS SÁNCHEZ ARNOSI: Crítica literaria española (Madrid).
JUAN JOSÉ SEBRELI: Ensayista argentino (Buenos Aires).
AGUSTÍN SEGUÍ: Ensayista argentino (Sarrebrück).
LOURDES ESPÍNOLA: Escritora y diplomática paraguaya (Madrid).
GUZMÁN URRERO PEÑA: Periodista y crítico español (Madrid).
GUSTAVO VALLE: Poeta y crítico venezolano (Madrid).
NILS WIEZELL: Arquitecto y crítico de arquitectura paraguayo (Asunción).

CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS

LOS DOSSIERS

559	Vicente Aleixandre
560	Modernismo y fin de siglo
561	La crítica de arte
562	Marcel Proust
563	Severo Sarduy
564	El libro español
565/66	José Bianco
567	Josep Pla
568	Imagen y letra
569	Aspectos del psicoanálisis
570	Español/Portugués
571	Stéphane Mallarmé
572	El mercado del arte
573	La ciudad española actual
574	Mario Vargas Llosa
575	José Luis Cuevas
576	La traducción
577/78	El 98 visto desde América
579	La narrativa española actual
580	Felipe II y su tiempo
581	El fútbol y las artes
582	Pensamiento político español
583	El coleccionismo
584	Las bibliotecas públicas
585	Cien años de Borges
586	Humboldt en América
587	Toros y letras
588	Poesía hispanoamericana
589/90	Eugenio d'Ors
591	El diseño en España
592	El teatro español contemporáneo
593	El cine español actual
594	El breve siglo XX
595	Escritores en Barcelona
596	Inteligencia artificial y realidad virtual
597	Religiones populares americanas
598	Machado de Assis
599	Literatura gallega actual
600	José Ángel Valente
601/2	Aspectos de la cultura brasileña
603	Luis Buñuel
604	Narrativa hispanoamericana en España
605	Carlos V
606	Eça de Queiroz
607	William Blake
608	Arte conceptual en España
609	Juan Benet y Bioy Casares
610	Aspectos de la cultura colombiana
611	Literatura catalana actual
612	La televisión
613/14	Leopoldo Alas «Clarín»
615	Cuba: independencia y enmienda
616	Aspectos de la cultura venezolana
617	Memorias de infancia y juventud
618	Revistas culturales en español

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Boletín de suscripción

Don ....

con residencia en ....

calle de ...., núm. .... se suscribe a la

Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de ....

a partir del número ...., cuyo importe de .... se compromete

a pagar mediante talón bancario a nombre de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.

.... de .... de 2002

El suscriptor

Remítase la Revista a la siguiente dirección ....

....

Precios de suscripción

		Euros	
España	Un año (doce números)	52 €	
	Ejemplar suelto	5 €	
		Correo ordinario	*Correo aéreo*
Europa	Un año	109 €	151 €
	Ejemplar suelto	10 €	13 €
Iberoamérica	Un año	90 $	150 $
	Ejemplar suelto	8,5 $	14 $
USA	Un año	100 $	170 $
	Ejemplar suelto	9 $	15 $
Asia	Un año	105 $	200 $
	Ejemplar suelto	9,5 $	16 $

Pedidos y correspondencia:
Administración de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS
Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria
28040 MADRID. España, Teléfono 583 83 96

Próximamente:

La radio

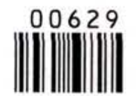
Eduardo Sotillos
Juan Manuel Gozalo
Paz Ramos
Manuel Antonio Rico
José María Íñigo
Guzmán Urrero Peña



MINISTERIO
DE ASUNTOS
EXTERIORES







5 euros